This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

UC-NRLF
$B 14 026
P C
275
B43
1890
MAIN

ÜBER DEN URSPRUNG

DER

IANISCHEN VERSMASSE.

HABILITATIONSSCHRIFT

VORGELEGT DER

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER ALBRECHT-LUDWIGS-UNIVERSITÄT FREIBURG

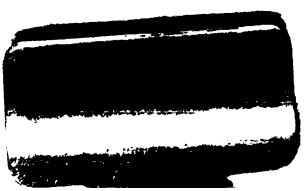
VON

PH. AUG. BECKER.

YC 00546

STRASSBURG.
VERLAG VON KARL J. TRÜBNER
1890.

LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
LET THERE BE LIGHT
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
ORGANIZED 1868
JANE K. SATHER
LIBRARY FUND.
Accession
Class 760 m B39



ÜBER DEN URSPRUNG

DER

ROMANISCHEN VERSMASSE.

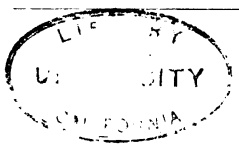
HABILITATIONSSCHRIFT

VORGELEGT DER

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER ALBRECHT-LUDWIGS-UNIVERSITÄT FREIBURG

VON

PH. AUG. BECKER.



STRASSBURG.
VERLAG VON KARL J. TRÜBNER
1890.

SATHER

G. Otto's Hof-Buchdruckerei in Darmstadt.

PC275
B43
1890
MAIN

INHALTS-ÜBERSICHT.

Die romanische Versifikation bildet ein einheitliches System: ihre mutmassliche Quelle ist die lateinische Poesie p. 1. — Historischer Überblick über die lateinische Poesie der klassischen, christlichen, karolingischen Periode p. 2–5.

I. Die christliche Hymnenpoesie ist Kunstpoesie; sie adoptiert zunächst die klassisch-metrischen Formen, erst später die populär-rythmischen p. 5–7. — Das Auftauchen der rythmischen Poesie: Nach der Definition der Theoretiker ist Metrum stets mit Rythmus verbunden p. 8. In der That ist infolge der Accentgesetze der lateinischen Sprache der Rythmus der metrischen Verse durch die Prosodie einigermassen bestimmt, im Versinnern bleibt er frei p. 8, im Versschluss bildet sich ein Kontrast zwischen trochäischem und jambischem Tonfall aus p. 9. Die rythmische Poesie der Kaiserzeit zeigt ebenfalls freien Gang p. 10; nur hat sie eine strengere Scheidung der Schlusskadenzen vorgenommen p. 11. In dieser Gestalt scheint die rythmische Poesie eine natürliche Entfaltung der metrischen zu sein, erklärbar durch den Untergang des prosodischen Gefühls und den Sieg des Accentes p. 12. Zur späteren Entwicklung eines strengeren Rythmus lagen manche Momente bereits in den metrischen Urbildern der rythmischen Verse p. 13. Die Auffassung des Versschemas erfuhr oft eingreifende Wandlungen bei seiner rythmischen Umdeutung p. 14 f. Paralleles Fortbestehen der rythmischen und metrischen Poesie p. 16. — Neben beiden bildet sich die Prosendichtung der Sequenzen aus p. 17. Sie lehnt sich an den Psalmengesang an p. 17, erlangt aber erst im 5. Jahrhundert Raum zur freien Entfaltung in der Liturgie p. 18. Entwicklung der byzantinischen Troparien p. 18. Beschränkung der lateinischen Prosendichtung p. 19. Entstehung des Antiphonars, der Lobgesänge p. 20. Verwandtschaft der Notkerschen Sequenzen mit diesen Lobgesängen p. 21. Ihr Verhältniss zu den Alleluja-Melismen p. 21 f. Notkers Sequenzen, die versus ad sequentias von Gimedia und die Eulaliasequenz p. 22 f. Ältere und jüngere Sequenz p. 23 f. Erst die letztere hat Einfluss nicht auf die Entstehung, sondern die weitere Ausbildung der romanischen Versmasse p. 25.

II. Modifikationen der lateinischen Verse: Loslösung vom System p. 26. Durchführung der Caesur p. 26 f. Streben nach dem Syllabismus,

Untergang der variablen Metra als solcher (Jamben, Anapäste, Dactylen) p. 27—29. Neue Strophen der Hymnenpoesie p. 30. Einfluss des Reims auf Verbindung und Zerlegung der Verse p. 30. — Die Versmasse der rythmischen Poesie: Tetrameter trochaïcus p. 31 f. Dimeter jambicus p. 33. Glykoneus p. 33. Dimeter catalecticus, Anakreontius, Pherekrateus p. 34. Trimeter jambicus p. 34 f. Hendekasyllabus sapphicus p. 35. H. alcaïcus p. 36. H. phaläcius p. 37. H. choriambicus p. 38. Asklepiadeus p. 38. Tetrameter dactylicus, metrum calabrion p. 38. Adonius p. 38 f. (Trimeter skazon p. 40 Anm.). — Das System der Versmasse, das sich in der rythmischen Poesie ergibt p. 39 f.

III. Aus den Metren der klassischen Poesie hatte die rythmische Poesie ein neues, relativ einheitliches System gebildet p. 40 f. Während die rythmische Poesie in lateinischer Sprache sich fixierte, bildeten sich die Versmasse, durch die Sprachentwicklung getrieben, auf romanischem Boden weiter p. 41 f. Direkte Belege für ihre Geschichte fehlen p. 42. Bis zu welchem Grade kann der sprachgeschichtliche Prozess eine Zusammenschrumpfung der Versmasse herbeiführen? p. 43 f. Einfluss der Sprachentwicklung auf den Rythmus der romanischen Verse p. 44—46. Einfluss derselben auf den Versschluss: versi sdruccioli und piani in Italien p. 46. Die dadurch bedingte Auswahl unter den Versen p. 46. Vom endecasyllabo und seiner freien Caesur p. 47. National-italienische Versmasse p. 47 f. Wirkung der Auslautgesetze auf französischem Boden: Kontrast männlicher und weiblicher Vers- und Caesurschlüsse p. 48. Analogische Ausgleichungen zwischen denselben p. 49. Neue Gruppierungen und Ausscheidungen p. 50. National-französische Versmasse p. 50. — Ergebnis der Untersuchung p. 51.

Anhang: 1. Über den Rythmus der französischen Eulaliasequenz p. 42. 2. Prolog des Alexiuslebens p. 43.

UNIVERSITY

ÜBER DEN URSPRUNG DER ROMANISCHEN VERSMASSE.

Die Frage nach dem Ursprung der romanischen Versmasse ist sehr alt, sehr interessant und sehr schwierig: sie ist prinzipieller Natur. Die provenzalische und die französische Sprache treten im 9. Jahrhunderte mit einem vollständig ausgebildeten metrischen System auf, dessen Prinzip und Schemata fast bis ins Einzelne noch heute der französischen Versifikation zu Grunde liegen; und sobald die übrigen romanischen Sprachen sich zu eigenen nationalen Dichtungen erheben, schliessen auch sie sich nach Massgabe ihrer Besonderheiten mit durchaus verwandten Systemen an. Wir stehen also vor einer lebenden, organischen Einheit, die ihr Dasein nicht dem Zufall, sondern Gesetzen verdanken muss. Es ist mithin unserer Frage wenig gedient, wenn man für einzelne Versmasse hier- oder dorther Analoga sucht; eine grundsätzliche Erörterung allein kann zur Lösung führen.

In der Continuität und Einheitlichkeit ihrer Entwicklung gleicht die romanische Versifikation einem Strome, der sich befruchtend und schiffbar über mehrere Länder ergiesst, dessen oberer Lauf aber durch undurchdringbare Gegenden führt. Wir gehen aus auf die Forschungsreise; in welchem Gebiete sollen wir aber die Quelle suchen? — Die gemeinsame Beteiligung der romanischen Nationen trotz der bevorzugten Stellung der Galloromanen weist unzweideutig auf die lateinische Muttersprache hin. Nun ist aber die römische Kunstpoesie als solche in den Stürmen der Völkerwanderung untergegangen. Sie, die im 6. Jahrhundert noch Namen wie

Luxorius, Boetius, Fortunatus zu verzeichnen hatte, erstarb im 7. Jahrhundert in Italien und Frankreich, nur in Spanien und bei den Angelsachsen war ihr noch eine Spur des Lebens vergönnt. Als unter Karl dem Grossen das Interesse an klassischer Bildung und die Freude an poetischer Produktion neuerdings erwachte, war die lebendige Continuität der Entwicklung unterbrochen; das Latein, noch alleinige Schriftsprache, war längst dem Volke fremd und wurde ihm noch unzugänglicher in seiner restaurierten Reinheit. Darum war auch die neuerstehende Dichtkunst eine gelehrte, ohne mögliche organische Beziehung zur romanischen.

Während der Jahrhunderte ihrer Blüte und ihres allmählichen Abblühens verspürte die römische Poesie manche Wechselfälle. Gleich um die Wende des ersten Jahrhunderts der Kaiserzeit tritt ein merklicher Verfall ein. Die Zersetzung des römischen Nationalgeistes unter dem Despotismus der Caesaren, die drohende Auflösung des Reiches durch die Militärherrschaft und die Invasion, der moralische und wirtschaftliche Ruin im Verein mit verheerenden Seuchen entfremdeten das allgemeine Interesse von einer formspielerischen, altertümelnden Poesie, die keinem nationalen Bedürfnisse entsprach, von keiner nationalen Kultur getragen wurde. Unter Adrian und den Antoninen kam neuerdings die griechische Litteratur zur Herrschaft. Erst als Diokletian in seiner rauhen Hand das weite Reich wieder zusammenfasste, und ihm Constantin durch die Toleranz auch im Innern einige Ruhe sicherte, erstarkte die lateinische Sprache und hob sich die Litteratur wiederum; indess — die heidnische klassische Bildung ist durch eine neue Weltanschauung ersetzt, die nun im hellenisch-römischen Gewande eine erste Blütezeit feiert.

Es war eine merkwürdige Fügung, welche das Christentum kurz vor dem Untergange des Reiches so weit erstarken liess, dass es sich die Form und Mancherlei vom Gehalte der klassischen Bildung aneignen, in sich verarbeiten und so über die Stürme der Völkerwanderung dem Mittelalter erhalten

konnte. Als bereits allenthalben die Reichsgrenzen überflutet wurden, und unmittelbar vor der allgemeinen Überschwemmung, scheinen die litterarischen Studien einer neuen Gunst sich erfreut zu haben, da ein Damasus auf dem päbstlichen Stuhle sich als Dichter namhaft machte, da zu Trier, Bordeaux, Carthago die berühmtesten Väter der abendländischen Kirche unter hervorragenden Lehrern und in bedeutenden Freundeskreisen sich zu ihrer späteren, praktischen und schriftstellerischen Thätigkeit heranbildeten, da eine mächtige Strömung gerade die begabtesten und tiefsten Geister aus hoher Weltstellung zu einem asketischen Stillleben abrief, da vom Osten bis zum Westen der Monarchie ein Ambrosius, ein Hieronymus, ein Augustinus, ein Prudentius, ein Paulinus in fleissigem Wechselverkehr einander anregten und die Christenheit mit gehaltvollen Produktionen erfreuten.

Nicht lange sollte sich die christliche Kultur nach ihrem Siege über den Paganismus einer ruhigen und ergiebigen Entfaltung erfreuen. Mehr als einer der Väter des 4. Jahrhunderts lebte lange genug, um mit den Barbaren wilde Kriegszeiten hereinbrechen zu sehen und den Zusammensturz des Reiches zu ahnen. Freilich erkannten die Germanen fast überall den hohen Wert der Kultur, deren Träger die Römer waren, an, liessen die Bildungsanstalten bestehen und zogen Rhetoren, Grammatiker und Dichter an ihre Höfe. Als aber nach des grossen Theodorich Tod Italien, in langen, wüsten Kämpfen kaum von Ostrom zurückgewonnen, der rohen Longobardenherrschaft anheimfiel, so erhielt kaum das Pabsttum in Rom die Erinnerung an die alte Weltstellung fort; mit der produktiven Litteratur hatte es ein Ende, wenn auch die Grammatikerschulen fortbestanden und im Verlaufe der Jahrhunderte sogar die rauhen Eroberer für eine feinere Zivilisation gewannen. Gallien, von manchen Völkerzügen heimgesucht, endlich unter der Frankenherrschaft geeint und zu einer rascheren Verschmelzung der heterogenen Elemente vorbestimmt, wehrte sich lange gegen das hereinbrechende Dunkel, konnte aber bei den ewigen Zwistigkeiten des Herrscherhauses der Verwilderung zuletzt nicht widerstehen. Durch die Umstände mehr begünstigt, hätte Spanien am besten die

lateinische Kultur bewahrt, wenn nicht die Araber, nachdem sie bereits in Afrika mit den Resten der römischen Zivilisation aufgeräumt hatten, mit einem Schlage die Halbinsel für das ganze Mittelalter vom Abendlande losgetrennt hätten.

Karl dem Grossen war es beschieden. das zerfetzte und in tiefe Nacht gehüllte Westreich wieder zu einen, die Überreste der Bildung aus ihrer Erstarrung in Italien und in ihrem letzten Zufluchtsorte in England hervorzurufen und dem Abendlande eine Weltlitteratur zurückzugeben. Der Geist, der vom Kaiser selbst und seiner gelehrten Umgebung ausging, beseelte Staat und Kirche von frischem und erfüllte sie mit rührigem Leben. Schulen entstanden und gediehen und vermittelten nicht bloss dem geistlichen Stande eine klassische Bildung, sondern sorgten auch für bessern Unterricht der Laien, der Edlen wie des Volkes. Besondere Sorgfalt widmete der Kaiser, von Alcuin beraten und unterstützt, dem Kultus und im Verein damit dem Kirchengesang.

Hatte aber unter dem grossartigen Weltherrscher das lateinische Schrifttum gediehen, und ein reges Interesse an litterarischer Thätigkeit auch die Laien in nachhaltiger Weise ergriffen, so konnten doch die gelehrten Erzeugnisse der Zeit den weiteren Bedürfnissen auf die Dauer nicht genügen. Der Kaiser selbst hatte begriffen, dass man zum Volke in seiner Sprache reden müsse und hatte deren Gebrauch den Predigern empfohlen und eingeschärft. Nach und nach erkannten die Leiter des Volkes die Macht einer populären Litteratur und versuchten hie und da durch Übertragungen und Nachbildungen lateinischer Gedichte auf das Volk einzuwirken und zu seiner Erbauung und seinem Unterricht beizutragen. Dass aber schon vor der geistlichen Dichtung des 9./10. Jahrhunderts eine Volkspoesie in romanischer Sprache bestand, scheint durch ausdrückliche Zeugnisse bestätigt zu sein, und wird durch die ältesten, uns überlieferten Denkmäler erhärtet, indem ihre eigenartige Behandlung der Metra und Strophen uns zwingt, eine gewisse Entwicklungsperiode auf romanischem Grunde anzunehmen.

Bevor wir aber daran gehen, die Lücke, welche die lateinische Zeit von der national-romanischen trennt, mit Hülfe

von Vermutungen zu überbrücken, müssen wir einen Einblick gewinnen in die christlich populäre Litteratur der Zeit vor und während der Völkerwanderung.

I.

Die originalste und populärste Schöpfung der christlichen Poesie ist die Hymnendichtung, welche die Lateiner gleich den andern Arten der Lyrik aus dem Osten entlehnten. Hilarius von Poitiers hatte sie, jedenfalls während seines Exils im Orient (356—60), kennen gelernt; über die Hymnen aber, die er in Nachahmung der Griechen schrieb, belehrt uns keine zuverlässige Tradition. Erst von Ambrosius liegen uns authentische, datierbare Erzeugnisse vor; von ihm scheint auch die massgebende Anregung für das Abendland zum Dichten von Hymnen ausgegangen zu sein. Nach Augustins Bericht führte er den Hymnengesang beim Gottesdienst während der Verfolgungen der arianischen Kaiserin Justina ein (386), und bald verbreitete der Gebrauch sich über fast alle Provinzen des Abendlandes. Damit war aber nicht nur der Kultus bereichert, sondern auch der Litteratur ein neuer Antrieb gegeben.

Wie befruchtend er war, zeigt sich gleich bei dem jüngeren Zeitgenossen Prudentius, der in zwei Sammlungen, dem Cathemerinon und dem Peristephanon, 25 Gedichte herausgab, die sich dieser Gattung anschliessen, obwohl sie nicht direkt zu liturgischer Verwertung, sondern lediglich in künstlerischer Absicht gedichtet worden sind; sie tragen deshalb auch mehr den Stempel des Kunstproduktes als die volksmässig gehaltenen Kirchenlieder des Ambrosius.[1]

Trotz der populären Bestimmung und Verbreitung der Hymnen besteht kein Zweifel über ihren kunstmässigen Charakter im 4. und 5. Jahrhundert. Sie sind, wie F. Wolf sagt,

[1] Verwandt mit dieser Schöpfung der christlichen Lyrik ist die Wiedergabe der hebräischen Lieder in metrischen Versen, wie sie im versificierten Pentateuch vorkommt, der dem Juvencus zugeschrieben wird (cf. Ebert, Allg. Gesch. d. Lit. des Mittelalters I, 115. 167), oder wie wir sie später in den Psalmenparaphrasen des Paulinus von Nola finden.

„kunstmässige Gedichte (carmina) von meist genannten, in der gelehrten Welt auch sonst bekannten Theologen, die, mit den Werken des klassischen Altertums vertraut, sich in Beziehung auf die Form diese zum Muster genommen, und meist auch andere Gedichte, geistlichen und weltlichen Inhalts, in den Versmassen der Alten verfertigt haben, kurz Kunstdichter (poetae) im eigentlichen Sinne waren. Daher sind die Hymnen entweder wirklich metrisch, oder sie sollen es doch nach dem unverkennbaren Bestreben der Verfasser sein; daher sind sie in gleichmässigen Strophen (meist ebenfalls nach antiken Mustern gebaut, und die späteren gereimten meist mit überschlagenden Reimen), die alle nach derselben Melodie abgesungen wurden; kurz, sie sind in formeller Hinsicht offenbar aus dem Prinzip der Kunstpoesie hervorgegangen." (F. Wolf, Üb. d. Lais p. 86 f.) Mit Recht hebt Ebert (I, 173) hervor, dass der jambische Dimeter „kein ursprünglich volksmässiges Versmass, wohl aber in dem Zeitalter des Ambrosius ein Modevers der 'Literatur' war, in dem Epen geschrieben wurden, und das sich wohl dazu eignete, in den kurzen vierzeiligen Strophen populär zu werden". Die Hymnen trugen auch von vornherein einen polemisch-dogmatischen Charakter; ihre Bestimmung war, dem Volke unter der Autorität namhafter Kirchenlehrer Glaubenswahrheiten einzuprägen, Irrlehren mit den Waffen zu bekämpfen, welche Heresiarchen gegen den orthodoxen Glauben aufgebracht hatten: schon desshalb durfte die Hymnendichtung nicht dem Volke anheimgegeben sein.

Der christliche Kirchengesang ist von der hebräischen Psalmodie ausgegangen. Aber schon in der Mitte des 2. Jahrhunderts nimmt der Hymnus die Concurrenz mit dem Psalm auf. Beide sind formell verschieden. Der Psalm ist in prosaartigen Zeilen geschrieben, er wird recitativisch vorgetragen, sein Text ist heilig; mochten auch in den frommen Zusammenkünften der Urkirche analoge Gesänge in religiös begeisterter Stimmung vorgetragen werden, so waren es doch lediglich momentane Ergüsse. Der Hymnus hingegen ist nach den Gesetzen der klassischen Metrik und in Strophen gedichtet, er wird nach den Regeln und in den Tonarten der griechischen Musik gesungen, er ist durchaus kunstmässig verfasst, aufge-

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

zeichnet und mit dem Namen des Verfassers überliefert.[1] Daher ist auch der Weg vom praktischen Kirchengesang des Ambrosius zur rein ästhetischen Lyrik des Prudentius so kurz und so natürlich.

Es war aber nicht der einzige Weg, den die christliche Lyrik wählen konnte. In diesem selben 4. Jahrhunderte sehen wir sie in den griechischen wie in den lateinischen Landen zwei gesonderte Richtungen einschlagen; einerseits adoptiert sie, wie erwähnt, die klassischen Kunstformen, andererseits aber sucht sie sich eigene Rythmen zurechtzulegen. Diese Bahn ging eines der produktivsten und persönlichsten Talente jener Zeit, Gregor von Nazianz, in zweien seiner Gedichte — περὶ παρθενίας und ὕμνος ἑσπερινός; und nicht lange nach der Einführung der Hymnographie im Abendlande betritt sie Augustinus mit dem psalmus contra partem Donati (a. 393). Wir stehen hier vor einem neuen Prinzip; denn Augustins Verse sind nicht mehr metrisch, sondern rythmisch.

Die lateinische rythmische Poesie[2] hat Denkmäler, die bis in das 3. Jahrhundert zurückreichen: die Lehrgedichte Commodians (c. 250) und einzelne Grabschriften (cf. Puech, Prudence, th. Paris, 1888, p. 13 sq.). Höher hinauf lässt sie sich nicht belegen. Augustins Psalmus ist merkwürdig wegen der absichtlichen, zweckbewussten Verwendung des volkstümlichen Versprinzips, das hier das Bürgerrecht in der christlichen Litteratur erwirbt. Bereits im gleichen Jahrhundert haben auch die Theoretiker ihr Augenmerk auf diese Erscheinung gerichtet; von ihrer Definition gehen wir in unserer Untersuchung aus.

---

[1] Vgl. Thierfelder, de Christianorum psalmis et hymnis usque ad Ambrosii tempora. Diss. Lips. 1868.

[2] Grundlegend sind für jede einschlägige Untersuchung: W. Meyer, Über die Beobachtung des Wortaccentes in der altlateinischen Poesie, Abh. d. ph.-hist. Cl. d. bay. Ak. d. Wiss. XVII, I. — id. Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rhythmischen Dichtung, ibid. XVII, II. München 1886. — id. Der Ludus de Antichristo und Bemerkungen über die lat. Rhythmen des XII. Jahrhunderts. Sitzungs-Berichte d. ph.-hist. Cl. d. bay. Ak. München 1882, Heft I. — G. Paris, Lettre à M. L. Gautier sur la versification latine rythmique. Paris 1866.

„Metro quid videtur esse consimile? — so heisst es an der klassischen Stelle. — Rhythmus. Rhythmus quid est? Verborum modulata compositio non metrica ratione, sed numerosa scansione ad iudicium aurium examinata, ut puta veluti sunt cantica poetarum vulgarium. Rhythmus ergo in metro non est? Potest esse. Quid ergo distat a metro? Quod rhythmus per se sine metro esse potest, metrum sine rhythmo esse non potest. Quod liquidius ita definitur, metrum est ratio cum modulatione, rhythmus sine ratione metrica modulatio. Plerumque tamen casu quodam etiam invenies rationem metricam in rhythmo, non artificii observatione servata, sed sono et ipsa modulatione ducente." (Ars Palaemonis de metr. instit., Keil, Gramm. VI, 206 f.)

Der Rythmus ist also eine modulatio, die sich gleichfalls in der metrischen Poesie, nur hier mit der Beobachtung der Quantität verbunden (cum ratione), vorfindet. Mithin scheint es mir zweckmässig, um die Natur dieser Modulation, dieser scansio numerosa, zu ergründen, nicht von den wenig zahlreichen Ueberbleibseln der rythmischen Poesie, sondern von den metrischen Gedichten auszugehen und zu sehen, wie sie sich ausnehmen, wenn man den gesetzmässigen Wechsel langer und kurzer Silben nicht berücksichtigt, sondern nur den Accent.

Dass im metrischen Vers Wortaccent und Versictus im Innern der Zeile nicht zusammenfallen müssen, dass mithin die rythmische Bewegung des Verses eine freie ist, braucht nicht durch Belege erhärtet zu werden. Weil aber im Lateinischen die Lage des Accentes durch die Quantität der vorletzten Silbe bedingt ist, schmiegt sich die rythmische Bewegung häufig dem metrischen Schema an. Eine besondere Regelmässigkeit musste diese Concordanz im Versschlusse annehmen.

Ist die vorletzte Silbe des Verses eine Länge, so muss der Ausgang fast ausnahmslos trochäischen Tonfall annehmen, weil die einsilbigen Wörter im Versschlusse seit der Augusteischen Zeit verpönt waren und die Versus hypermetri auf verschwindende Proportionen beschränkt sind.[1] Im Hexameter

[1] Bei Horaz schliessen von 1643 lyrischen Versen 12 auf ein einsilbiges Wort, doch geht diesem neunmal ein zweites einsilbiges vorauf.

speziell erstreckt sich die Uebereinstimmung von Wort- und Versaccent auf die beiden letzten Füsse z. B. primus ab oris, iactatus et alto, etc. Da man ausserdem die 5. Hebung nicht gern (einer Caesur gleich) durch Wortende bildete, kommen zwar Ausnahmeformen wie 'o dea certe' vor, aber nicht mehr 'pellit vada remis' (Catull). Schlüsse wie 'praeruptus aquae mons' verschwinden in der Zahl.[1]

Endigt aber der Vers mit einem Jambus oder Creticus, so brauchte sich das rytmische Verhältnis gar nicht so einheitlich zu gestalten; denn bei der Kürze an vorletzter Stelle, war die natürliche Betonung Hochton auf drittletzter Silbe mit Nebenton auf der letzten; sie wird aber unmöglich, sobald der Vers mit einem zweisilbigen Worte schliesst.[2] Daher wechselt bei diesen Versen gleitender Tonfall mit klingendem etwa im Verhältnis 2 : 1.

Auch bei der Caesur findet ein regelmässiger rythmischer Tonfall statt; weil aber die männliche Caesur vorwiegt, der Accent aber die vor- und drittletzte Silbe trifft, so stellt sich im Schlusse (und consecutiv auch im Innern) des ersten Versgliedes der Wortaccent in Widerspruch mit dem metrischen Schema. Verse wie der jambische Trimeter, dessen Caesur hinter die unbetonte 5. (oder 7.) Silbe fällt, haben regelmässig klingenden (trochäischen) Schluss. Den gleichen Tonfall erhalten Verse wie der Sapphische, wegen der stereotypen Länge an vorletzter Stelle. Vorwiegend gleitenden Schluss, neben häufigem klingenden nach Massgabe der Silbenzahl des letzten Wortes, bekommen Verse wie der asklepiadeïsche. Der daktylische Hexameter aber hat den wechselndsten Rythmus, weil die gewöhnliche Penthemimeris schon drei Möglichkeiten bietet: vela dabant laéti —, arma virumque cáno —, venturum excídĭo —.

Wir konstatieren also: 1. freien Gang des Rythmus

Viermal findet Accentverschiebung infolge der Elision der letzten Silbe durch den vokalischen Anlaut des folgenden Verses statt, einmal infolge von Wortgemeinsamkeit.

[1] W. Meyer, Accent p. 8.

[2] Von den einschlägigen Versen bei Horaz haben c. 35% zweisilbigen Versschluss; (die Glykoneen für sich 50%).

im Versinnern, häufig im Einklang, oft auch im Widerspruch mit dem Metrum, 2. im Vers- sowie im Caesurschluss entweder rein trochäischen Tonfall, oder gleitende Schlusskadenz mit einem Zusatz von c. 1/3 klingenden Ausgängen. Für den Hexameter speziell heben wir den regelmässigen Schluss auf ´⏑⏑´⏑ und die regellose Vielgestaltigkeit der Caesur hervor.

Das ist gerade der Zustand, in dem wir die rythmische Poesie der Kaiserzeit finden. Wir entlehnen ihre Beschreibung dem Gelehrten, dessen eingehende und objektive Untersuchungen die Erkenntnis jener Poesie am meisten gefördert haben. „Die Quantität ist völlig missachtet...: sobald man aber die lateinischen Wörter nach ihrem Accente spricht, hat nur der Zeilenschluss den gleichen jambischen oder trochäischen Tonfall, dagegen die Silben vor dem Schluss haben jeden beliebigen oder vielmehr jeden möglichen Tonfall. So stehen sogleich in dem ältesten lateinischen rythmischen Gedichte, dem Psalm des Augustin, Zeilen mit dem verschiedensten Tonfall nach einander: *Bónus audítor fortásse quaérit quí rupérunt réte Hómines múltum supérbi qui iústos se dícunt ésse Ut péius commíttant scélus quám commisérunt et ánte Bónos in vása misérunt réliquos málos in máre.* In dem von Aurelian um 550 erwähnten und von Beda als Muster eines rythmischen Gedichts citierten Hymnus '*Rex aeterne*' finden sich die Zeilen '*Rérum creátor ómnium. Cúi túae imágini. Vúltum dedísti símilem. Nóstrae vídens vestígia*'.

„Wie in diesen ausserordentlich zahlreichen Gedichten, so ist auch in den seltenen rythmischen Hexametern keine Rede von einer Nachbildung des metrischen Tonfalls:

> Cur flúctuas ánima | moerórum quassáta procéllis.
> nec cásus honóris | sed ruínas ánimae plóra.
> Égo náta dúos | pátres habére dinóscor
> me páter ignítus | ut náscar créat uréndo.

„Im Halbzeilen- und Zeilenschluss ist der Wortaccent stets richtig; nur Dichter, welche der quantitativen Dichtungsweise sehr gewohnt waren, haben (äusserst selten) im Schluss der accentuierten Zeilen ein Wort nach der Quantität betont, z. B. *exítium* und *cór piúm* gereimt (vgl. Rythmen, S. 118), und in (nicht vielen) Gedichten der rohesten Art ist auch

im Zeilenschluss nicht auf Gleichheit der Accente geachtet (vgl. Rythmen, S. 51); so lautet in der Berner Handschrift no. 611 (saec. 8/9, fol. 30) die erste von 19 Strophen:

'Agius atque ígneus spíritús sanctíssimus
'Antequam fíeret mundus pátri aequális fílius
trínum refúlgens únicus ómoúsyon kýrius."[1]

Also eignet der rythmisehen Poesie nur die strengere Behandlung der Schlusskadenz und die lag nahe. Die Gleichmässigkeit fehlte ja nur in den jambisch auslaufenden Versen. Die quantitierenden Dichter hatten keinen Grund, nur drei- und mehrsilbigen Ausgang zu verwenden, sie scheinen sogar zweisilbigen geradezu gesucht zu haben.[2] Sobald aber das rythmische Element mehr hervortrat, war eine Scheidung der klingenden und gleitenden Schlüsse selbstverständlich. Bemerkenswert ist es in der That, „dass unter den c. 20 als Volksverse überlieferten Septenaren alle oder fast alle Uebereinstimmung des letzten Versictus mit dem Wortaccent haben." (Thurneysen, Zs. f. rom. Phil. XI, 306.) Auch finden sich in den späteren Zeiten im letzten Fusse der jambischen Senare auffallend wenige zweisilbige Wörter, „wohl eine Einwirkung der rythmischen Poesie, die ja im jambischen Zeilenschluss keine zweisilbigen Wörter brauchen kann." (W. Meyer, Accent S. 114.) Wenn nun die Iren im 7./8. Jahrhundert nicht nur den Tonfall der Verse, sondern sogar die Gleichheit der Zeilenschlüsse vernachlässigen, und sich diese beiden Unsitten in einzelnen Gedichten bis zum Schlusse des XI. Jahrhunderts finden (cf. W. Meyer, Rythmen, 47), sollen wir da eine durchgehende Tradition der früheren Freiheit oder eine abermalige Verrohung annehmen? —

In dieser freien Gestalt scheint uns die rythmische Poesie ein natürliches Erzeugnis der metrischen, der accen-

[1] W. Meyer, Ursprung, p. 272 ff.

[2] Seneca hat z. B. unter den 100 ersten Versen des Hercules 85 zweisilbige Schlüsse. Auch die seit Catull so beliebten Choliamben bedeuten rythmisch nichts anderes als eine Verkehrung des Tonfalls im zweiten Versgliede. Auch im troch. Septenar hat Varro dieses Mittel angewandt, einen künstlichen Widerspruch zwischen Metrum und Rythmus zu erzeugen.

tuierte Vers das volksmässige Seitenstück des gelehrten quantitierten. Nicht fiel es eines schönen Tages einem Menschen ein, die Quantität durch den Accent zu ersetzen und den metrischen Tonfall vermöge des rythmischen nachzubilden. Nein, die Entwicklung des lateinischen Verses vom quantitativen zum rythmischen ging allmählich vor sich und bedingte eine tiefgreifende Veränderung des Versschemas; sie vollzog sich aber spontan: Als die Römer der Kaiserzeit das Gehör für die Dauer der Silben verloren, und der Intensitätsaccent zum Alleinherrscher sich aufschwang, musste dem Volke das Gefühl für die Prosodie abhanden gehen; da lauschte es dem Verse den innewohnenden Rythmus ab, wie er zwar durch die Quantität bedingt war, aber auch ohne sie dem Verse eine genügende, wenn auch rohe Stütze bot.[1] Daher sehen wir auch dieses Prinzip aus den unteren Schichten auftauchen, und es gehörte die Verachtung der klassischen Bildung eines Commodian oder die popularisierende Absicht eines Augustin dazu, um dasselbe in die Litteratur einzuführen.

In dieser rythmischen Poesie der ersten Jahrhunderte mit ihrem freiem Tonfall, der nur in der Schlusskadenz regelmässig ausläuft, erblicken wir auch das natürliche Uebergangsstadium zu der syllabierenden der Romanen einerseits und der streng-rythmischen des lateinischen Mittelalters andererseits. Auf dem einen Stamme konnte das wilde Gestrüpp der irischen Gedichte des 7. und 8. Jahrhunderts treiben, und der kräftige Ast der romanischen Poesie mit ihrer ursprünglich freien Bewegung spriessen, und daneben

[1] Diese Theorie hat bereits R. Thurneysen in der Zs. f. rom. Philol. XI, 306 formuliert. Sie scheint sich aus den Untersuchungen von W. Meyer gewissermassen mit Notwendigkeit zu ergeben. Um so schwerer begreife ich, dass dieser Gelehrte, nachdem er mit allem Schutte auf seinem Wege aufgeräumt hatte, es für notwendig erachtete, den Ursprung der rythmischen Poesie bei den Syrern zu suchen. Warum hat die Psalmodie erst zu Ephraems Zeiten syllabisch-rythm. Dichtungen erzeugt und nicht bereits in der jüdisch-alexandrinischen Apogryphen-Litteratur? Aus welchem Anlass adoptierte dies Prinzip die klassischen Versmasse der Römer? Und schliesslich, wie verhielte sich unter W. M.'s Gesichtspunkt der Prosarythmus der Cantica und Sequenzen zu den rythmischen Versen?

der feine, geregelte Rythmus der mittellateinischen Poesie aufgehen als eine natürliche, aber erst spätere Blüte.

Denn ganz regellos konnte der Rythmus auch im Versinnern nicht sein. Wie wir zeigen werden, übersteigt ja der grösste Umfang des Verses oder Versgliedes 8 Silben nicht, und davon sind bereits 3 oder 4 durch die Schlusskadenz bestimmt. Ausserdem können im Lateinischen nie zwei Hochtöne zusammenstossen, ohne dass der eine den andern rythmisch überwiegt, noch können die Tonsilben durch mehr als zwei unbetonte Silben getrennt sein, weil von drei unbetonten die mittlere einen Nebenton erhalten würde, der genügt, um den Ictus zu tragen. So lassen sich in der That alle Verse als jambische oder trochäische Taktreihen auffassen, in denen an beliebiger Stelle, nur nicht am Schlusse Taktwechsel eintreten kann.

Manche Momente lagen aber bereits im metrischen Prototyp, um die rythmische Bewegung zu regeln. Der jambische Dimeter ⏑–⏑–⏑–– kann z. B. drei rythmische Formen mit richtigem Schlusse annehmen: a) ⏑–⏑–⏑–⏑– *ostende partum virginis*; b) ––⏑–⏑–⏑–⏑– *veni redemptor gentium*; c) ––⏑–⏑–⏑–⏑– *solvit polum caligine* (Ambrosius). Nach a) wird b) am leichtesten vorkommen, schwerer c), weil dazu zwei natürliche Jamben (oder ein Spondeus und ein Jambus) im Versanfang gehören. Der Glykoneus hingegen, der gleichfalls einen achtsilbigen Vers abgiebt, wird den Taktwechsel mit Vorliebe im zweiten Fuss haben, z. B. *Cancri sidus inaestuat, sulcis semina credidit* (Boetius). Taktwechsel im 3. Fuss verlangt zweisilbigen Versschluss: *Elusus Cereris fidem;* Taktwechsel im 1. zum unreinen Schluss noch einen Choriambus als vorletztes Wort: *nunquam purpureum nemus*; während reine Tonjamben wie: *quod luctus dabat impotens,* vom Pyrrhichius *dabat* abhängen.

Fast noch natürlicher ist die Conkordanz von Metrum und Rythmus beim trochäischen Tetrameter, zumal seitdem seine erste Hälfte in zwei gleiche Abschnitte zerlegt wurde.[1]

[1] Der Ausdruck von Beda, de arte metr., dass die zitierten rythmischen Verse ad instar, ad formam von jambischen oder trochäischen

Welche Veränderungen das Schema eines metrischen Verses bei seiner rythmischen Umdeutung erfahren kann und muss, zeigt auf interessante Weise der sapphische Vers. Nachdem einmal die Caesur nach der 5. Silbe obligatorisch geworden war[1], fand sich der Wortton an die 4. (lange) Silbe gebunden; ebenso trug ihn die 10., die vorletzte des Verses. Die Verteilung der übrigen Accente ist durch diesen Umstand im Voraus bedingt:

Saéculum Pýrrhae nóva mónstra quaéstae.
Déxtera sácras iaculátus árces.
Cúi dàbit pártes scélus expiándi.

Selten bleibt:

Mártiis caélebs quíd ágam caléndis.

In dieser Gestalt tritt uns die sapphische Strophe rythmischer Form entgegen z. B. *Carmen ad Hludowicum Caesarem* a. 818. (Poetae lat. aev. Carol. I, 578).

Terra marique victor honorande
Caesar auguste Hludowice, Christi
dogmate clarus, decus aevi nostri
spes quoque regni.

Eine andere seltenere Umgestaltung, welche wahrscheinlich durch den Rythmus der ersten Vershälfte veranlasst wurde, zeigt das carmen anonym. ad Arbogardum (poet. Carol. II, 118):

Arvi polique creator immense
Qui tuum globum dimensus es palma,
tellurem cunctam (?) pugillo concludis
fabe placatus.[2]

Durch das schulmässige Skandieren ist neuerdings eine andere Auffassung der sapphischen Strophe aufgekommen. Jene rythmische zieht sich aber durch das ganze Mittelalter.

Zeilen geschrieben sind, braucht sich nicht auf den steigenden oder fallenden Rythmus zu beziehen.

[1] Horaz, der diese Caesur, welche die Griechen und auch Catull nicht beobachteten, eingeführt hat, im IV. Buche und Carm. Saecul. aber wieder vernachlässigte, hat doch in den 22 Versen, deren erste Hälfte mit einem einsilbigen Worte schliesst, diesem stets ein zweites vorausgeschickt: eine Strenge, mit der er im Versschluss selbst nicht verfuhr.

[2] Beide rythmische Formen erscheinen durcheinander in dem Hymnus Isidors von Sevilla: Daniel Thesaurus I. p. 183.

Sie zeigt sich in dem provenzalischen Gedichte, saec. XIII. Bartsch, Chrest. prov. 4278.

Santa Maria vergen gloriosa,
De deus amia sor tot degnitosa,
De l'arma mia sejaz piatosa
Merce, raïna.

Sie liegt den Melodien zu Grunde, welche Coussemaker, Hist. de l'harm. au Moyen-Age, monuments p. XII publiziert hat, sowie der bekannten Flemming'schen Weise: *Intiger vitae.* Sie findet ihre letzten Ausläufer in französischen Strophen, wie die des 101. Marot'schen Psalms, und den nach ähnlichen franz. Mustern entstandenen deutschen:

Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen,
Dass man ein solch hart Urteil hat gesprochen?
Was ist die Schuld, in was für Missethaten
Bist Du gerathen?[1]

Dieselben Wandlungen machte auch der Hexameter durch (cf. Thurneysen, Zs. f. rom. Phil. XI, 305 ff.); die Modifikation der Auffassung bewährt sich in der Anwendung des Binnenreims: *O res fatalis, fuit omnibus exitialis.* Daher sind die Verse eines Clajus an der Schwelle der Neuzeit: „Wer Gott vertrauet, fest hat derselbe gebauet" von einem ganz anderen Standpunkte zu beurteilen als die eines Klopstock: „Heilig ist das Gesetz, so dem Künstler Schönheit gebietet."

Was hat also die rythmische Dichtung der lateinischen Poesie Neues zugeführt? Ein Prinzip, das die Auffassung der alten Schemata umgestaltete, aber — soviel wir sehen können — keine neuen Versmasse, noch sicherlich eine neue Musik. Wie weit sich die rythmische Poesie die alten Metra aneignete, werden wir weiter unten zu untersuchen haben.

[1] Eine andere Auffassung, doch nicht die moderne, liegt in den metrischen Oden der Plejadedichter vor. Buttet ersetzte den sapphischen Vers durch einen weiblichen Décasyllabe à césure médiane. Ronsard und seine Freunde zogen den männlichen Elfsilber mit Caesur nach der 5. vor. Ähnlich beurteilt V. Henry, contr. à l'ét. des origines du décas. rom. p. 29 die obenerwähnten Melodien.

Die rythmische Dichtung, die wir im 3. und 4. Jahrhundert auftauchen sehen, trat nun nicht sofort mit gleichem Rechte neben die metrische, sie lebte namentlich im Volke, unter den Ungebildeten. Sie blieb zwar nicht ohne Einfluss auf die quantitative Poesie, wie denn manche der strengeren Observanzen der spätlateinischen Dichter die Rücksicht auf den Tonfall bekunden. Auch in der Hymne herrscht die Beobachtung der Quantität noch lange vor, nur nimmt der Widerstreit zwischen Wort- und Versaccent, den Ambrosius so wenig wie Prudentius gemieden hatte, ab, soweit es anging; seit der Mitte des 5. Jahrhunderts wird die Uebereinstimmung der beiden Schemata immer consequenter, wie in Sedulius' Hymne '*A solis ortus cardine*' oder bei Venantius Fortunatus. Zu gleicher Zeit erschwerte freilich der Rückgang der schulmässigen Bildung eine korrekte Befolgung der metrischen Gesetze. vermehrte die unabsichtlichen Verstösse gegen die Prosodie.[1] Darum, wie sie eigentlich aus dem Volke erwachsen ist, tritt die rythmische Poesie um so mehr in den Vordergrund, je niedriger die Kultur sinkt. Mit dem 6., 7. und 8. Jahrhundert nehmen die Denkmäler immer mehr zu, wie das Antiphonarium Benchorense und der Titel des verlorenen liber Hymnorum diverso metro sive rhythmo von Beda beweisen. Eifrige Pfleger dieser Poesie waren überhaupt die Iren und Angelsachsen; ihr Beispiel ermunterte wahrscheinlich auch die karolingischen Dichter, neben den metrischen Versen die rythmischen nicht zu vernachlässigen.

Lange führte die rythmische Dichtung noch ein bescheidenes Dasein und begnügte sich mit den Zeilen- und Strophenarten, welche ihr die römische Poesie und die christliche Hymnodie übermittelt hatten. Um das Ende des XI. Jahrhunderts aber, als die Glanzzeit des Mittelalters anbrach, erfuhr sie gleich den nationalen Dichtungen einen merkwürdigen Aufschwung. Mit einem Male entfaltete sie eine unerwartete Kunstthätigkeit und erzeugte in Fülle Zeilen-

[1] So sagt Gregor von Tours, dass König Chilperichs versiculi debiles nullis pedibus subsistere possunt, in quibus, dum non intelligebat, pro longis syllabis breves posuit et pro brevibus longas statuebat (hist. Franc. VI, 46).

und Strophenformen, welche an Harmonie und Vollendung wenig zu wünschen übrig liessen. Einen besonderen Anreiz gab diesem Schaffenstrieb die Sequenzendichtung, die sich eben siegreich über Europa verbreitete und den Dichtern neue Muster der Composition vor Augen hielt.

Die Frage vom Ursprung der Sequenzen harrt noch ihrer definitiven Lösung; seit der eingehenden Untersuchung von F. Wolf[1] ist ein wichtiger Schritt in der Erforschung der byzantinischen Hymnodie gemacht worden[2]; es schweben aber noch so viele ungelöste Probleme, an die man nur mit eingehender Kenntnis der Liturgie, der Musik und ausgedehnten handschriftlichen Materials gehen kann, dass ich mich damit begnügen muss, die Hauptlinien der Entstehung und Entwickelung mit manchen offenen Lücken zu zeichnen.

Die christlichen Gemeinden entlehnten naturgemäss ihre ersten liturgischen Gesänge der Synagoge, nämlich die 150 Psalmen nebst 9 anderen Liedern des alten Testaments; dazu fügten sie die poetischen Stücke aus Lukas II, welche zum Teil schon früh mit einer Doxologie versehen wurden. Im 3. und 4. Jahrhunderte kamen die Hymnen auf; wie sie aber in Form und Weise sich an die heidnische Poesie anlehnten, erwarben sie in der griechischen Kirche zumal keine Autorität wie die heiligen Texte, ja ihr Gebrauch beim Gottesdienst ward hie und da von Konzilien untersagt. So bildeten die Psalmen mit den besagten Lobgesängen noch im 5. Jahrhundert den Grundbestand der Liturgie neben den (stillen?) Gebeten und Lektionen. Allgemein war es üblich, sie stehend und in abwechselnden Chören zu singen; Ambrosius hatte diese Sitte auch im Abendlande eingeführt.

Um jene Zeit hören wir von bedeutsamen Modifikationen des Gottesdienstes. Die Kirche war zur Staatskirche erhoben;

[1] F. Wolf, Über die Lais, Sequenzen und Leiche. Heidelberg 1841.

[2] Pitra, hymnographie de l'Église grecque, Rome 1867. — Anthologia graeca carminum Christianorum adorn. W. Christ et M. Paranikas. Lipsiae 1871. — Jacobi, z. Gesch. des griech. Kirchenlieds in Zs. f. Kirchengeschichte V, 1882. — P. Bouvy, Poètes et mélodes, étude sur les origines du rythme dans l'hymnographie de l'Eglise grecque. th. Paris 1886.

die Kaiser, aus Verfolgern zu Schirmherren geworden, wetteiferten im Bau und der Ausschmückung von Basiliken. Natürlich musste in den Prachtbauten und vor dem vornehmeren Publikum der Kultus einen grösseren Glanz entfalten. Daher fing man in Städten wie Alexandria an, zwischen die Psalmen, welche beim Abend- nnd Frühgottesdienst in kanonischer Ordnung recitiert wurden, Gesangstücke einzufügen. Diese Neuerung traf auf einen energischen Widerstand bei den Anachoreten, der Enthusiasmus des Volkes sicherte aber ihre Aufnahme und Verbreitung. Der Haupteinwand, welchen die Eremiten gegen die Gesänge erhoben, betraf den weltlichen Charakter der Melodie, der ihnen als ein Kompromiss mit dem Paganismus verdächtig war. Von ihrem modulierten Gesange hiessen sie auch *τρόποι* und *τροπάρια* (modi, moduli).

Die Form der älteren Troparien war die der Prosa; einzelne rythmische Reihen lassen sich daraus hervorheben, es fehlt aber die Gleichmässigkeit der Zeilen, die Einheitlichkeit und Wiederkehr des Rythmus, kurz jede Periodizität. Durch unwiderlegliche Zeugnisse ist die Autorschaft Justinians für das alte Troparion *Ὁ μονογενὴς υἱὸς καὶ λόγος τοῦ Θεοῦ* (Anthol. p. 52) erwiesen, dessen Form ganz an die aus Lukas geschöpften Lobgesänge erinnert (cf. Anthol. p. 38 ff.) Längere Lieder wagte man anfänglich der heiligen Handlung nicht beizumischen. Als aber die Troparien sich die Gunst des Volkes erworben hatten, begannen die Meloden die einfachen *στιχηρὰ* zu ausgedehnten Gesängen zu erweitern, indem sie mehrere Gesätze zu einem Liede vereinigten, oder neue Stanzen (*οἶκοι*) nach einer ursprünglichen (dem *εἱρμὸς*) mit gleicher Zahl der Silben, Abteilung der Lang- und Kurzzeilen und Disposition der Accente (*ἰσοσυλλαβοῦντα καὶ ἰσοτονοῦντα*) dichteten. So entstanden einerseits durchkomponierte Gedichte (*ἰδιόμελα*), welche den aus der Chorlyrik entwickelten *ποιήματα ἀπολελυμένα* der späteren Dithyrambiker nicht unähnlich sahen[1]; andererseits strophische Gedichte (*προσόμοια*), welche zwar Strophe für Strophe einem gemeinsamen Muster folgen,

[1] Wir erklären uns nicht über den möglichen historischen Zusammenhang. Karl Deutschmann, de poesis Graecorum rythmicae usu et origine Pgr. Coblenz 1889, hat diese These in neuester Zeit verteidigt

aber im Grundbau weder bestimmte Versmasse noch einen einheitlichen Rythmus besitzen, abgesehen von der Vorliebe zum Parallelismus. Obwohl man heute einen Teil der alten Lieder in der griechischen Kirche vorlesen hört, war in der ältesten Zeit Dichten und Componieren von Troparien unzertrennlich verbunden.

Das ist in den Grundzügen die Entwickelung der byzantinischen Hymnodie.

Dunkler ist bis jetzt noch der Ursprung der lateinischen Prosendichtung. Freilich ist ihre Verwandtschaft und Abhängigkeit von der byzantinischen durch die Form und die entlehnten Bezeichnungen ziemlich über jeden Zweifel erhaben. Die Prosendichtung konnte aber im Abendlande erst später zur freien Blüte gelangen. Als nämlich nach dem Durchbruch des Christentums das Bedürfnis nach einer eigenen Poesie hervortrat, war die metrische Dichtung auf lateinischem Boden noch recht lebensfähig, und das Volk, dem die Prosodie unverständlich wurde, hatte, wie wir ausgeführt haben, eine eigene rythmische Auffassung jener Versmasse und Strophen, welche ihm erlaubten, sich die Formen der klassischen Poesie dienstbar zu machen. Der griechischen Sprache ging aber die Voraussetzung zu einer rythmischen Entfaltung ihrer Metrik ab, nämlich der an die Quantität gefesselte Accent. Daher singt die abendländische Kirche noch heute Hymnen in klassischen Versmassen, metrischen wie rythmischen, während die griechische keine Spur der hellenischen Verskunst aufbewahrt hat.

Infolge dieser Umstände fand der Prosagesang in der lateinischen Kirche eine wesentlich beschränktere, mehr offizielle Anwendung, sie diente weniger frommen Sängern zu

et haec fere effecisse ipsi videtur: Rythmica carmina et politica et hymnica eodem modo ex imitatione veterum Graecorum nata sunt. Primo quidem accentus in fine versus tantum, mox compluribus in locis posterioris partis observatus est ... Tota ars, quae in accento solo observato constat, immutata pronuntiatione ex sermone plebeio nata, a viris doctis more modoque veterum poetarum exculta est. Nonnullis exemplis probasse mihi videor Byzantinos strophis artificiose componendis lyricos veteres velut Alcaeum Pindarum alios esse imitatos. Magni momenti est tripartitio stropharum, quae in plerisque carminibus manifesto apparet.

persönlichen Ergüssen und verblieb daher länger auf dem ursprünglichen Stadium kurzer, durchaus prosaischer Sätze. Die Umwälzungen in der Liturgie, die sich wie gesagt um die Wende des 5. Jahrhunderts bemerkbar machten, führten zu einer Beschränkung des Psalmengesanges, dem ursprünglich viel Zeit beim Gottesdienst gewidmet worden war, auf zwei Verse mit Responsum, und schufen mehr Raum für den persönlichen Ausdruck des Gebetes. Aus den liturgischen Bestrebungen dieser Zeit gingen, wie es scheint, die verschiedenen Liturgien, die morgen- und abendländischen, hervor. Der römische Ritus, dessen Regelung Gregor dem Grossen zugeschrieben wird, wurde von Pipin und Karl dem Grossen auch im Frankenreiche mit unermüdlicher Consequenz zur Anerkennung gebracht; das war gerade der Kampf, den der gregorianische Gesang damals mit dem ambrosianischen führte, ein Ringen des unrythmischen Prosagesangs mit dem rythmischen Hymnengesang, wobei nach Jahrhunderten doch der letztere den Sieg behielt.

Die liturgische Thätigkeit des Abendlandes beschränkte sich aber nicht auf die Ausstattung und Paraphrasierung des Antiphonars; sie schuf auch längere Gesänge in Prosaform, deren Platz der Gottesdienst der Tagzeiten war. Das *Te deum*, das noch heute sonntäglich zur Frühmetten gesungen wird, kann als Typus dieser älteren Prosen gelten; es heisst zwar ambrosianischer Lobgesang, hat aber keinen bestimmten Verfasser, sondern ist aus Formeln, die schon in den griechischen Erweiterungen des *Gloria*, *Nunc dimmittis*, *Sanctus sanctus* usw. vorkommen, durch successive Erweiterungen entstanden. Aehnliche '*hymni ad matutinum*' enthält auch das Antiphonarium Benchorense (Muratori, Anecd. Ambros. IV, 134, 135); beide sind durch einen Refrain in ungleiche Gesätze zerlegt; der erste singt das Lob der Märtyrer, der zweite, dessen Prosaform mir am unzweifelhaftesten scheint, ist in der Hauptsache eine Paraphrase des Nicaeanischen Symbolums.[1]

[1] Zu der innern Arbeit der abendländischen Kirche kam noch der stets erneute Einfluss der liturgischen Poesie der Byzantiner, über den wir hin und wieder Zeugnisse haben.

Die auffallende Ähnlichkeit der späteren, nicht biblischen Cantica (wie das Te deum, das cant. trium puerorum) mit den älteren prosaischen Sequenzen auch in Rücksicht der Form ist schon von F. Wolf (über d. Lais, Anm. 116 Schluss) betont worden. Gerade im Ambrosianischen Lobgesang sieht er recht eigentlich das Mittelglied zwischen den Psalmen und den Notkerschen Sequenzen z. B., in formeller und musikalischer Hinsicht, und glaubt die Sequenzen zunächst aus den Canticis herleiten und mit Fug als die jüngste Art derselben Gattung betrachten zu können.

Was sind aber Notkersche Sequenzen? — Es sind Gradualprosen, zumeist bestehend aus einem Eingange, mehreren parallelen Versikeln und einem Schlusssatze.

Das Gradual ist der Responsoriengesang der Messe, welcher zwischen Epistel und Evangelium intoniert wird; es trägt auch den Namen Alleluja oder Tractus, letzteren zu den Zeiten, wo als Zeichen kirchlicher Trauer der Jubelruf schweigt. Der Vorsänger stimmt an und ursprünglich wiederholte der Chor Vers um Vers; mit der Zeit kam aber an manchen Orten die Sitte auf, dass der antwortende Chor nur den Jubelruf Alleluja nach der Melodie der Antiphon sang,[1] und bald antworteten sich Vorsänger und Chor überhaupt mit blossen Allelujarufen.[2] Das Gregorianische Antiphonar schrieb übrigens nur für eine beschränkte Anzahl von Tagen die Gradualresponsorien vor und schuf mit der Freiheit ein Alleluja quale volueris zu singen, wenigstens freien Raum für die einseitige Entfaltung des musikalischen

---

[1] Cantare de melodia, secundum (ad) melodiam Antiphonae, Gerbert, de mus. sacr. I, 339 f.

[2] Antiphonae aliquae sunt . . ., quorum sonus redactus est in sola Alleluja sibi invicem conjuncta. Amalarius de ord. Antiph. c. 78. De Antiphonis conversis per convenientiam soni in Alleluja.

Die Vorstellung populärer Alleluja-Rufe, die ohne weiteres solche Melismen erzeugten, scheint mir etwas romantisch.

Nach Amalarius de eccl. offic. III, XII unterscheiden sich Responsorium und Tractus durch das Antworten oder Nichtantworten eines Chores; infolge dessen konnte sich beim Tractus kein Alleluja-Melisma entwickeln. So entstand sekundär der oben angedeutete Unterschied zwischen Alleluja und Tractus.

Teiles. Jedenfalls spielte aber das aufkommende Orgelspiel eine grosse Rolle bei der Entwickelung der Gradualresponsorien zu wortlosen Melismen; die Musiker wetteiferten im Setzen derartiger Tonstücke, wie dies z. B. von den Sängern Petrus und Romanus berichtet wird, welche der Pabst dem Kaiser Karl zur Unterstützung in seinen liturgischen Reformen schickte.

Zu Notkers Zeit bestanden so viele und dabei so umfangreiche Alleluja-Melodien, dass sie dem Gedächtnisse jugendlicher Sänger Schwierigkeiten genug bereiteten. Dies brachte den nachdenklichen Schüler auf die Idee den wortlosen Neumen Texte unterzulegen. Die Anregung kam ihm von einem Antiphonar, das ein Priester aus Jumièges vor den Normanen nach St. Gallen gerettet hatte (841), in *quo* — wie er sagt — *aliqui versus ad sequentias erant modulati, sed iam tum nimium vitiati.* Manche Fragen tauchen hier auf: Wann mögen jene *versus ad sequentias* verfasst worden sein? Waren sie auch nach Alleluja-Melismen verfasst? Waren sie eine Erfindung der Mönche von Gimedia? Oder war die Gattung in Nordfrankreich überhaupt verbreitet? Welches war die Form dieser versus?

Auf einen Teil dieser Fragen lässt sich vielleicht Antwort finden. Wir besitzen ja eine französische Sequenz aus dem Ende des 9. Jahrhunderts und ihr lateinisches Vorbild, das nicht viel älter zu sein braucht. Ist es wahrscheinlich, dass in den achtziger Jahren Notkers Sequenzen bis in die Picardie gedrungen waren, da die Widmung ihrer Sammlung erst 885 vollzogen wurde? Neben manchen Ähnlichkeiten mit den Notkerschen hat die Eulaliasequenz ihre Eigentümlichkeiten: die 14 Verse derselben bestehen aus je 2 gleichgebauten Zeilen und haben verschiedene Melodien, die sich in symmetrischer Gruppierung wiederfinden; es fehlt auch ein eigener Schlusssatz nicht; beachtenswert ist die Regelmässigkeit des Rythmus. Uebrigens führt die Eulaliasequenz ihr Vorbild selbst an: *laudem imitabor ambrosiam.*[1]

[1] Dieser merkwürdige Satz hat mich veranlasst, das Te Deum noch einmal durchzulesen, wobei ich in folgendem Satze: Per singulos dies benedicimus te, et laudamus nomen tuum in saeculum, et in saecu-

Ich glaube auf Grund obiger Ausführungen zur Annahme berechtigt zu sein, dass die Sequenz in Nord-Frankreich im 9. Jahrhunderte schon vollständig ausgebildet war,[1] dass sie eine konsequente Weiterbildung des christlichen Lobgesangs ist, aus dem ebenfalls die byzantinische Hymnodie, der abendländische Responsoriengesang und die von Rom nach Metz und St. Gallen verpflanzten Alleluja-Melismen flossen. Durch eine glückliche Fügung gelangten sowohl die musikalischen Jubelläufe als Beispiele der in Nord-Frankreich gepflegten versus ad sequentias nach St. Gallen und fanden in Notker einen begabten Dichter und Komponisten, welcher der Gattung einen glänzenden Aufschwung gab, eine grössere Verbreitung sicherte, so dass sein Name fortan damit verbunden blieb.

Die Blütezeit der sogenannten älteren oder Notkerschen

---

lum saeculi, eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Rythmus der lat. Sequenz gefunden. Während der Anfang: Per singulos dies benedicimus te, stark an den daktylischen Tetrameter der Absätze 1. 2. 8. 13. 14. erinnert, reproducieren die Abschnitte 3. 6. 7. 9. 12 den Rythmus der folgenden Worte: et laudamus nomen tuum in saeculum, ⏑–⏑–| ⏑–⏑–| ⏑–⏑– genau, die Abschnitte 4. 10. und 5. 11. mit kleinen Varianten ⏑–⏑–| ⏑–⏑–| ⏑–⏑– und ⏑|⏑–⏑–|⏑–⏑–|⏑–⏑–; der Schluss: in saeculum saeculi hat sein Echo in dem deo famulantibus der Sequenz, welches wir ⏑–⏑–⏑–⏑– skandieren dürfen und nach der franz. Nachbildung auch müssen. Die ersten Abschnitte bilden aber den Tetrameter als metrischen Vers nach; bekanntlich sind ja zwei Verse direkt dem Eulaliahymnus des Prudentius, Perist. 3., entnommen. Es ist mir deshalb wahrscheinlich, dass der Verfasser der lat. Sequenz von diesem Hymnus ausging, dass ihm aber beim Skandieren der Tonfall des: Per singulos dies etc. in das Ohr kam, und er nunmehr im Gang dieses Satzes fortfuhr:

Tuam ergo voce sequar melódiam
Atque laudem imitabor ambrósiam.

Das heisst: ich will zur Composition meiner Sequenz den Vers des Eulalia-Hymnus mit einem dem Te Deum entlehnten rythmischen Satze combinieren.

[1] Es ist daher nach meiner Ansicht gar nicht ausgeschlossen, dass die Sequenz poet. aev. Carol. I, 348 wirklich von Alcuin ist. Im regelmässigeren Rythmus kann ich keinen Beweis des Gegenteils erblicken. cf. Bartsch, lat. Sequenzen, p. 95. Ich verweise bei diesem Anlass auf die Worte des Continuators der Vita Adriani II bei L. Gautier, les Tropes. Paris 1888, p. 38, Anm. 2.

Sequenzen wurde das 10. und 11. Jahrhundert; ihr Kennzeichen ist der freie, beinahe prosaische Rythmus, der sich nur durch den engen Anschluss an die Musik erklärt. In dem Gebiete nämlich, wo sich die Poesie mit der Musik berührt, ist die Dichtkunst nicht die Herrin, sondern die Dienerin. Die Dürftigkeit des Sinnes, die Regellosigkeit, ja die Unebenheit des Rythmus verschwinden vor der Anmut oder der Pracht der Melodie, der Komponist verlangt nicht so sehr gehaltvolle und kunstgerechte Vorlagen, als ein bequemes, zerlegbares, schmiegsames Material, das die Freiheit seiner Tongebilde möglichst wenig hindert. Allein im Laufe der Zeit emancipiert sich das Wort von der Vormundschaft der Weise; der Gedanke will zuerst seinen verstandesgemässen Ausdruck finden; die Arbeit des Dichters geht der des Musikers voraus; da kann es nicht fehlen, dass jener sich der strengeren Regeln seiner Kunst erinnert und die freie Form in die Bande eines auf sich beruhenden Rythmus schlägt. So musste es auch den Sequenzen ergehen.

Um die Wende des 11. Jahrhunderts fand die Wandlung statt, die Sequenzen kleideten sich in strophisches Gewand und prangten in kunstvoll gruppierten zweisilbigen Reimen. In Frankreich scheinen die regelmässigeren Formen der jüngeren Sequenz zuerst beliebt worden zu sein; schon damals zeigt eben der Franzose die Neigung, ja das Bedürfnis nach strengeren Gesetzen in der Verskunst. Durch die Annahme strophischer Formen hat indessen die jüngere Sequenz die alte Freiheit nicht vollständig verleugnet. Gewöhnlich ändert sich der Bau der Strophe in grösserem oder geringerem Masse innerhalb des Gedichts, oder zum wenigsten wechselt die Melodie. Eine gewisse Einheit bringt zwar das Versmass. Mit Vorzug wird der trochäische Tetrameter verwendet, durch Binnenreime wird er aber in mannigfaltige Kurzzeilen zerlegt, welche durch geschickte Kombinationen eine grosse Anzahl neuer Versmasse und Strophen erzeugen.

Es war aber auch unausbleiblich, dass die prosaische und die rythmische Dichtung, die nebeneinander bestanden, sich endlich beeinflussten. Wie einerseits die Sequenz sich strophischem Gange anbequemte, so sprengte sie andererseits

die Starrheit der Tradition und liess im 12. und 13. Jahrhundert eine wunderbare Fülle neuer Formen spriessen, welche dem mächtig erwachenden lyrischen Geiste ein reiches Gewand boten und ebenso sehr den nationalen, romanischen und germanischen Poesien zu Gute kamen als der lateinischen.

In diesem Sinne war die Sequenz von grossem Einfluss auf die Ausbildung der romanischen Versmasse; zu den althergebrachten fügte sie namentlich die aus Zerlegungen entstandenen kürzeren. Es handelt sich aber nur um die jüngere Sequenz, die älteren Prosen sind ohne direkten Einfluss geblieben. Die Eulaliasequenz ist zwar die Nachbildung einer solchen, sie steht aber vereinzelt da, und kann deshalb heutzutage nicht mehr als Beleg für die Geschichte der erblichen romanischen Metra angeführt werden.

Das Ergebnis unserer historischen Betrachtung ist also folgendes:

Das System der erblichen, nationalen Versmasse konnten die Romanen — von etwaigen zufälligen Entlehnungen abgesehen — nur der lateinischen rythmischen Poesie entnehmen. Diese selbst erhielt sie von der römisch-metrischen durch Vermittelung der christlichen Hymnendichtung.[1] Auf Grund dieser Erkennntnis wenden wir uns an das Studium der Versmasse und ihrer Geschicke bis zum Untergange der Litteratur in der Merovingerzeit.

II.

Die Römer, welche des Saturnius überdrüssig die Metra der Alexandriner entlehnten, bewiesen jedenfalls einen grossen Feinsinn in der Adaptation derselben an den Genius der lateinischen Sprache. Welche innere Wandlungen die Verse dabei erfuhren, haben wir hier ebensowenig zu besprechen als die metrischen Theorien der Grammatiker. Wir ziehen nur dasjenige in Betracht, was Wert hat für die Erkenntnis

[1] Eine direkte populäre Überlieferung stelle ich damit nicht in Abrede, wenn sie sich gleich nicht belegen lässt, ich hebe nur die Bedeutung der christlichen Poesie als Vermittlerin zwischen der antiken und mittelalterlich-populären hervor.

der volkstümlichen Auffassung, und da scheinen uns denn zunächst folgende Punkte von Belang zu sein: die Loslösung des Verses vom System, die Durchführung der Caesur bei den längeren Massen und das Selbständigwerden der Versglieder.

Gewisse Systeme, wie das sapphische, die asklepiadeischen, erhielten sich zwar bis in die letzten Zeiten als fertige und geläufige Formen. Allein das Verständnis für die innere Verwandtschaft und die notwendige Zusammengehörigkeit der Metra, wie sie im musikalischen Vortrage begründet lagen, trübte sich bereits im ersten Jahrhundert. Losgelöst vom Verbande der Strophen, werden die Verse bald stichisch an einander gereiht, bald zu neuen Gesätzen zusammengekoppelt. Der Bruch mit dem System liegt schon bei Seneca offen und vollendet zu Tage, und bis zum Untergang der römischen Litteratur werden gerade die beliebtesten Versarten, der sapphische, der asklepiadeische, der glykoneische u. a. ebensogern für sich als in den traditionellen Strophen verwendet. Seneca gab auch das Beispiel aus den gegebenen Versen neue Systeme zusammenzusetzen und die späteren Dichter, wie Ausonius, Boetius waren gross im Erfinden gesuchter und buntscheckiger Combinationen. (L. Mueller de re metrica 119.)

In zweiter Linie wurde bei allen längeren Versmassen die Caesur so geregelt, dass Abweichungen nur noch vereinzelt vorkommen. Der sapphische Vers hatte bei Horaz ebenso wie bei Catull nicht selten weibliche Caesur; die Dichter der Folgezeit kennen aber nur noch die männliche, – Ausnahme je 1 Vers bei Ausonius und Luxorius; erst die karolingischen Dichter wie Walahfrid Strabo haben den alten Gebrauch aufgefrischt. Der jambische Trimeter liess dem Hexameter gleich die Caesur nach dem 5. oder 7. Halbfusse zu; andere Lagen kommen noch bei späteren Dichtern, allein in abnehmender, verschwindender Zahl vor; von den beiden gewöhnlichen Caesuren wurde aber die Penthemimeris bevorzugt, besonders in kürzeren lyrischen Gedichten, so dass sie bei Boetius überhaupt allein gebraucht ist. (L. Mueller l. c. 203—205). Auch der phalaecische Vers, der allein noch sich abweichend ver-

hielt, wurde vom Bestreben, eine regelmässige Pause einzuführen, berührt; $^2/_3$ der Catullischen Hendekasyllaben kann man nach der 6. Silbe abteilen: bei Prudentius ist das Verhältnis ungefähr das gleiche; bei Boëtius sind es $^3/_4$, bei Luxorius $^7/_8$, welche sich dieser Teilung fügen, und beinahe die Hälfte der Ausnahmen fällt bei diesem auf das eine Einleitungsgedicht; der Gallier Ennodius hat nur 26 Hendekasyllaben, aber alle mit der besprochenen Caesur. Diese Teilung ist sehr natürlich, weil das 1. Glied gleich dem entsprechenden des Asklepiadeus minor, das 2. eine katalektische jambische Tripodie wird; mit ihr konkurriert eine zweite – – – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ (cf. Marii Victorini Ars gramm. IV, Keil VI, 148 f.)

Nahe genug lag es nun, diese Cola als selbständige Einheiten zu betrachten; als solche verwertete sie Seneca für seine Chöre in ausgiebigem Masse (L. Müller, 120—130). Auch schuf man aus losgetrennten Versgliedern neue Metra (asynarteta), autorisiert durch das Beispiel des Horaz und der Grammatiker Lehren von der Ableitung der Versmasse. Das zog sich bis in die letzten Jahrhunderte und Einzelnes lebte in der Hymnenpoesie fort.

Auf diese Weise gelangen wir zu einem System, das dem romanischen nicht unähnlich sieht, indem alle Verse, die über acht Silben zählen, mit einer Caesur versehen sind, die sie zu zwei kleineren Zeilen zerlegt (cf. W. Meyer, Rythmen, S. 49). Es fehlt aber noch ein wichtiges Moment, der Syllabismus.

Der Römer hatte nämlich zwei Gattungen von Zeilen, die mit fester und die mit veränderlicher Silbenzahl. Unter den letzteren verdienen unsere Beachtung die scenischen Jamben, die Anapäste und der daktylische Hexameter. Durch den raschen Verfall des Dramas war das Gebiet der Jamben und Anapäste sehr eingeschränkt und ihr Eingehen, als variabler Versmasse wenigstens, leichter als das des epischen Verses, der sich mit der Zeit in alle Gebiete, selbst die singbare Lyrik, eingenistet hatte.

W. Meyer (Accent S. 120) hat gezeigt, wie das übertreue Abbild des (von dreisilbigen Füssen fast freien) lyrischen Trimeters der Alexandriner, welches Catull und

Zeitgenossen von ihm zeigen, sich bei Horaz und besonders bei Seneca durch eine Reihe von Zuthaten zu dem von jeder Art der griechischen Trimeter verschiedenen, eigenartigen spätlateinischen Senar umgestaltet findet, und dieser dann im Laufe seiner Entwicklung, die er, von dem griechischen Trimeter nicht weiter beeinflusst, selbständig bis in das 6. Jahrhundert durchmachte, zu einer Reihe von 6 Jamben wurde, von welchen regelmässig der 1., 3. und 5. durch einen Spondeus und der 1. durch einen Anapäst ersetzt werden konnte, wobei der 3. Fuss durch Caesur zerlegt wurde. Aus dieser Zeile entwickelte sich der vom 6. bis 10. Jahrhundert häufig angewendete rythmische Senar, der aus 5 + 7 Silben besteht, von denen die 4. und 12. den Wortaccent haben.[1]

Trotz des Verlustes eines ihrer eigensten Gebiete, der Chorlyrik, erfreuten sich die Anapäste im 3. Jahrhundert einer grossen Beliebtheit. Sie finden sich als Dimeter mit oder ohne eingestreute Monometer bei Ausonius, Luxorius, Boetius wiederholt gebraucht. Auch der Paroemiacus gelangte damals zur Verwendung in stichischer und strophischer Form und fand wohl umsomehr Anklang, als er im Bau dem letzten Hemistich des Hexameters gleichkommt (cf. Terentianus Maurus 1811 ff.). Der akatalektische Dimeter erfuhr ebenfalls den modelnden Einfluss des heroischen Verses in seiner Schlusskadenz zunächst, indem von den möglichen Formen der Dipodie die eine $\_ \cup\cup \_ \_$ auffällig bevorzugt wurde; grössere Freiheit bewahrte die erste Dipodie z. B. bei Boetius. Bei Luxorius indessen lassen sich die anapästischen Metra fast ausnahmslos wie rythmische Adonier lesen, ob der erste Fuss $\_ \cup\cup$ oder $\cup\cup \_$ zu messen ist; die heroische Dipodie wurde aber seit Terentianus in längeren Reihen gedichtet. Der Untergang der römischen Kunstpoesie scheint auch den Anapästen tödlich geworden zu sein.[2]

[1] Auch im Dimeter liessen Ambrosius und Prudentius dreisilbige Füsse aber nur ganz vereinzelt zu. cf. W. Meyer l. c. 116.

[2] Wir finden zwar, wenn ich nicht irre, rythmische Nachbildungen der Anapäste, in dem Gebete des Antiph. Benchor. p. 152 (cf. W. Meyer, Rythmen, p. 98): Deus qui pueris fide ferventibus, und in dem Gedichte:

Eine längere Laufbahn war dem daktylischen Hexameter beschieden. Diesem Verse kommt die Vertauschung der zwei Kürzen in der Senkung durch eine Länge so eigentümlich zu, sie ist in der Tradition so fest gewurzelt, dass es keinem geschulten Dichter einfallen konnte, sich dieser Freiheit willkürlich zu begeben. Eine Beschränkung derselben finden wir erst in späterer Zeit in rythmischen Nachbildungen des Hexameters. Sie scheint vorzuliegen in den Versen, die Virgilius Maro im Kapitel de metris anführt.[1] Consequent ist ein einheitliches Schema in den sechszeiligen Rätseln W. Meyer, Ursprung 417 ff. und in der Grabinschrift W. Meyer, Rythmen 102 durchgeführt (vgl. R. Thurneysen, Zs. f. rom. Phil. XI.). Wir ersehen daraus, dass im 7. und 8. Jahrhundert nach dem Niedergange der klassischen Bildung den Dichtern die variable Silbenzahl als etwas regelloses und undichterisches vorkam und deshalb von denjenigen wenigstens, die sich bei der allgemeinen Verrohung einer reineren Form beflissen, vermieden wurde. Andere Denkmäler jener barbarischen Zeiten zeigen vielmehr eine grobe Vernachlässigung der Silbenzahl sowie des inneren Rythmus.

Poetisch rege und productiv hatte sich das 1. Jahrhundert gezeigt, alsdann folgte eine Zeit steriler Nachahmung und Gelehrtthuns, und immer mehr markierte sich der Rückgang, bis sich im 4. Jahrhunderte wieder Leben regte. Die christlische Hymnodie adoptierte wohl die Versmasse der

---

Lydia bella, puella candida (Anthol. lat. fasc. II, p. XLI). Die Anapäste mussten in der rythmischen Poesie nicht eigentlich untergehen, sondern unter den andern Versen aufgehen. Die anapästische Dipodie nahm besonders gern die Form des rythm. Adoniers an, daneben die des jambisch schliessenden Sechssilbers. Die rythmischen Formen des anap. Dimeters fielen daher mit denen des Asklepiadeus, Alcaïcus, Phalaecius zusammen. Sein Bestehen bedeutete also bloss freie Mischung dieser Versmasse.

[1] Virgilii grammatici Opera, ed. Joh. Huemer, Lipsiae 1886, p. 14. Die sinnlosen Bezeichnungen dieses Schulfuchsen beziehen sich freilich bloss auf die Verwendung gleich- oder ungleichsilbiger Wörter im Verse. — Den Schluss der Versi perextensi lese ich, schon der Alliteration wegen, als Hexameter:

diurnos dies (dies diurnos?) | tranquilla tempora tenent.

klassischen Poesie, bewährte aber ihre Vitalität in der Schöpfung neuer Strophen und der folgereichen Einführung des Reimes.

Dem Charakter der römischen Poesie und dem volkstümlich-kirchlichen Bedürfnisse entsprechend, begnügten sich die christlichen Dichter in der Regel mit den einfachsten Strophen zu 2, 3, 4 und 5 gleichen Zeilen, oder zu 2, 3, 4 Langzeilen mit einer kürzeren zum Schluss nach Vorbild des sapphischen und asklepiadëischen Systems. Durch die Auswahl aber, die sie unter den Versmassen trafen, und ihre Verwendung zum Gesange, nährten sie das Streben nach dem Syllabismus. Zu erwähnen ist an dieser Stelle die Auffassung der caesurlosen Verse als Glieder von Langzeilen; sie basiert auf der Analogie der Caesurverse, des Tetrameters und Asklepiadeus namentlich, sie wurde beim jambischen Dimeter auch durch die Verteilung der vierzeiligen Strophe unter zwei Chöre veranlasst, und bekundet sich in der Schreibung zweier Zeilen als eines Verses und später im Reime, der nur die geraden Kurzzeilen schmückt.

Der Reim gewann mit der Zeit einen ausserordentlichen Einfluss auf die Constitution der Strophen und Versmasse. Die älteste Form scheint die Einreimigkeit gewesen zu sein;[1] sie erscheint in einzelnen Absätzen von Comodians Institutiones, in Augustins Psalm. Aus der Einreimigkeit entstand der Tiradenreim auf Grund eines nicht besonders motivierten Wechsels der Assonanz, wie z. B. im Pseudocyprian de resurrectione mortuorum (c. 500); ein schönes Beispiel bieten die Versus de eversione monasterii Glonnensis (poet. Carol. II, 146). Andere Reimfolgen entstanden durch die ebenfalls sehr alte Anwendung innerer Reime. Der gepaarte Reim zeigt seinen Ursprung aus dem Binnenreime, wenn er noch in der französischen Poesie nur die caesurlosen Verse, Acht- und Sechssilber, unter sich bindet, erst spät und selten die Zehn- und Zwölfsilber. Der ungleiche Tonfall im Halbzeilen- und Zeilenschluss musste, sobald die Assonanz strenger wurde, gekreuzte Reime und bei gehäuften Binnenreimen geschweifte

[1] Cf. W. Meyer, Sitz.-Ber. 1882, p. 68 ff.

UNIVERSITY

erzeugen. Die Tiraden- und Folgereime aber lehrten die Wege zur Auflösung der Strophengebilde in stichische Reihen, während die Zwischen- und Binnenreime zur Schöpfung neuer Strophen anleiteten und durch ihre übermässige Anwendung in der jüngeren Sequenz die freien Verse der Lais und Descorts erzeugten, die, nach Italien verpflanzt, bis in die Neuzeit produktiv blieben.

Ebensowenig neuerungssüchtig verfuhr die rythmische Poesie mit den römischen Versmassen, abgesehen von den inneren Modifikationen, die sich aus ihrem Prinzipe ergaben. Natürlich übte die Volksdichtung eine Selection aus, deren Spuren wir nun nachzuforschen haben. Welche Versmasse, fragen wir, hat die rythmische Poesie der metrischen unter Vermittlung der christlichen Hymnodie entnommen?

Unstreitig war von jeher der trochäische Tetrameter die populärste Zeile der Römer, es ist der Vers der Soldatenlieder. Er zieht sich durch die ganze römische Litteratur, und unter den seltenen ganz erhaltenen Überresten der späteren Lyrik ziert er Stücke wie das pervigilium Veneris. Frühzeitig wurde er von der christlichen Poesie angenommen und auch nach der populär-rythmischen Weise behandelt. Prudentius verwendete ihn in einer dreizeiligen Strophe, die seitdem überaus beliebt blieb (Cath. 9. Perist. 11). Stichisch gebaut ist der alte Hymnus, den Beda citiert und das Antiphonarium Benchorense dem Hilarius zuschreibt: Hymnum dicat turba fratrum, Daniel I, nr. 159. In dem ebenfalls von Beda erwähnten rythmischen Abecedarius: Apparebit repentina, Daniel I, 168, erscheint er in rythmischen Zweizeilen. Fast ausnahmlos fallen Ictus und Wortaccent in dem berühmten Liede von Venantius Fortunatus: Pange, lingua (ed. Leo carm. II, 2) zusammen. Häufig kehrt der trochäische Tetrameter bei den karolingischen Dichtern wieder. Der volksmässige Charakter und die Beliebtheit dieses der lateinischen Sprache gewissermassen natürlichen Verses bedürfen weiterer Belege nicht. Das ganze Mittelalter wahrte ihm die gleiche Gunst, ja in gesteigertem Masse; er bildet den Grundrythmus der jüngeren Sequenz und der Goliardenlieder.[1]

[1] Cf. G. Paris, lettre à M. L. Gautier.

Eine ständige Caesur zerlegt den trochäischen Tetrameter in einen akatalektischen und einen katalektischen Dimeter, sodass später bald die Langzeilen paarweise, bald die Kurzzeilen gekreuzt reimen. Ausserdem wird das erste Versglied gern in zwei gleiche Hälften zerlegt, wie z. B. im Hymnus: Apparebit repentina (eine Ausnahme v. 8), und diese gern durch Binnenreime hervorgehoben, z. B. Petrus Dam., Migne Patr. t. 145, nr. 226. Infolge dieser Einschnitte ist der Rythmus zumal der ersten Vershälfte ziemlich regelmässig. Doch kommen auch unrein gebaute und unrein schliessende (gewissermassen Skazontes) vor, bei den Iren vor allem (cf. M. Meyer, Rythmen, p. 83 ff.).

Der trochäische Octonar oder akatalektische Tetrameter, der aus zwei unverkürzten Dimetern besteht, kommt bei Varro entweder allein oder mit dem Septenar abwechselnd vor. Augustinus verwendete ihn im psalmus c. part. Donati in längeren Strophen mit durchgehender Assonanz, und mit Binnenreim im Hypopsalma. Das altirische Gedicht Mone nr. 269 zerlegt den reinen Dimeter in je zwei unter sich gereimte Hälften. (Weitere Belege bei W. Meyer, Rythmen, p. 88.) Der katalektische Dimeter, welcher dem zweiten Gliede des Septenars gleich ist, wurde von Horaz carm. II, 10 mit dem katalektischen jambischen Trimeter epodisch verflochten. Seneca gebrauchte ihn in längerer Reihe Oedip. 882—914. Wir finden ihn wieder in den poetae aevi Carolini I, 399, Hibernicus exul IV, in 24 paarweis gereimten Doppelzeilen (s. auch W. Meyer, Rythmen 91). Auf Grund der Zerlegung des ersten Gliedes des trochäischen Tetrameters in trochäische Viersilber entstand eine neue Zeile –∪–∪|–∪–∪–∪–, deren Abstammung aus dem Tetrameter W. Meyer erwiesen hat; Bartsch sah in ihr einen keltischen Vers. Dieser trochäische Elfsilber kommt in irischen Gedichten ca. saec. VIII. Mone nr. 270, und sonst vor (W. Meyer l. c. 90).

Der trochäische Tetrameter ist in erster Linie interessant, weil er der einzige erbliche trochäische Vers der rythmischen Poesie ist. Er zerfällt in zwei vierfüssige trochäische Zeilen, die abwechselnd klingend und stumpf schliessen. Wenn auch seltener, können die beiden Teile auch für sich vorkommen.

Von Anbeginn hat sich der trochäische Tetrameter produktiv gezeigt, wie er sich ja sehr zu Zerlegungen und neuen Combinationen eignete.

Mit der Popularität des trochäischen Tetrameters kann der jambische Dimeter glänzend wetteifern trotz seiner bescheidenern Vorgeschichte. Das 3. und 4. Jahrhundert brachten ihn in die Mode: Alfius Avitus und Avienus schrieben Epen in Jamben, die man am besten mit den unmässigen Reimchroniken des Mittelalters vergleicht. Wir sahen, dass Ambrosius den schlichten Vers zu vierzeiligen Strophen verband; wahrscheinlich hatte es schon Hilarius gethan. Kein Vers kehrt in der Hymnenpoesie häufiger wieder; Prudentius, Damasus, Sedulius, Gregor der Grosse, Venantius Fortunatus und viele andere, genannte und ungenannte, haben sich der vierzeiligen Dimeterstrophe bedient. Dem mehr weltlichen Charakter des Ennodius entspricht es, dass er die stichische Form der strophischen vorzog. Später löste sich die Strophe neuerdings in Tiraden und Reimpaare auf. Auch mehr als vierzeilige Strophen finden sich z. B. im Ant. Benchorense. In seiner rythmischen Form beginnt der Vers in der Regel ebenso oft mit betonter als mit unbetonter Silbe, auch unreine Schlüsse kommen oft vor (cf. W. Meyer l. c. 94 ff.).

Als rythmischer Vers fällt der jambische Dimeter mit dem Glykoneus zusammen, nur dass diesem Taktwechsel im 2. Fuss eigen ist. Catull hat diesen Vers in eleganten, vier- oder fünfzeiligen, mit einem Pherekrateus schliessenden Strophe verwendet. Seneca gebraucht ihn oft allein, ebenso Prudentius contra Symmachum l. II praef. und wiederholt Boëtius. Für die Hymnendichtung kommt der Glykoneus besonders als Schlussvers der 2. und 4. asklepiadeischen Strophe in Betracht. In den anderen Fällen vermengen und verwischen sich der Glykoneus und Dimeter im jambischen Achtsilber; nur wird der Glykoneus höchstens in älterer Zeit zur Bildung des rythmischen Verses beigetragen haben; denn er hat keine neuen Strophen gebildet, was nicht für seine Verbreitung unter dem Volke spricht.

Verkürzt man den jambischen Achtsilber um die letzte Tonsilbe, so erhält man einen klingend schliessenden Vers,

dessen metrischer Typus sowohl der katalektische jambische Dimeter als der Pherekrateus sein können. Der katalektische jambische Dimeter hat nicht denselben Erfolg gehabt wie der reine. Petronius hatte ihn aufgebracht, nach Terentianus Maurus 2484 war er zu seiner Zeit sehr beliebt. Noch beliebter war er in der Form des Anakreontius mit ständigem Anapäst an erster Stelle. Claudians Fesceninen bieten diesen in fünfzeiliger Strophe, Sidonius Apollinaris Epist. IX, 13 in langer Reihe, Boetius hat 6 Verse, die Admonitio ad uxorem (Migne 61, p. 738) und der Hymnus spurius VIII (Venantius Fortunatus ed. Leo p. 385) binden ihn zu Vierzeilen. Rythmisch musste aber der Anakreontius mit dem katalektischen trochäischen Dimeter zusammenfallen, z. B. *Habet omnis hoc voluptas, Stimulis agit furentes, Apiumque par volantum, Ubi grata mella fudit, Fugit et nimis tenaci Ferit icta corda morsu* (Boetius). Er brachte also einen Beitrag zum klingenden trochäischen Achtsilber. — Der Pherekrateus kommt als Bestandteil verschiedener Gedichte vor und soll in der späteren quantitierenden Poesie zu ganzen Gedichten verwendet worden sein. Rythmische Derivate des Pherekrateus weist W. Meyer, Rythmen, S. 96, nach, unter Andern die versiculi familiae Benchuir des Antiph. Benchorense, 10 Strophen zu 2 Langzeilen mit gekreuztem Reime.

In den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung erfreute sich auch der jambische Trimeter lebhafter Pflege; er diente dem Drama im Diverbium, ihn gebrauchten die Fabeldichter, auch in Grabinschriften ist er zu lesen, zu geschweigen von andern Gedichten, namentlich Epoden, mannigfachen Inhalts. Seine innere Geschichte hat uns bereits gelehrt, dass er am Ende der römischen Periode zu einem zwölfsilbigen Verse mit betonter 4., 10. und 12. Silbe und Caesur nach der 5. geworden war. Gleich der erste christliche Kunstdichter verwendete ihn zweimal in fünfzeiliger Strophe (Prudentius Cath. 7, Perist. 10). Die gleiche Strophe finden wir auch bei den Byzantinern, z. B. Johannes Damascenus, im Gebrauch; ihrer bediente sich Orientius (c. 440) in seinen Orationes (Migne 61, p. 1005; nr. I und XXIV allein sind erhalten); um 698 entstand das Gedicht de Synodo Ti-

cinensi (M. Germ. hist., Scr. Longob. s. VI—IX., p. 190), dessen Verfasser nequivit edissere ut valent medrici, scripsit per prosa ut oratiunculam; dem 6./7. Jahrhunderte könnte auch der rythmische Hymnus Mone nr. 140 angehören; unter dem Namen des Paulinus von Aquileja gehen mehrere Gedichte in dieser Strophe (ed. Dümmler II. V—IX). Neben dieser fünfzeiligen Strophe erhielt eine Nachbildung der sapphischen den Vorzug. Der jambische Trimeter ist nemlich in seiner rythmischen Form gewissermassen ein hyperkatalektischer sapphischer Vers. In Italien scheint diese Strophe besonders beliebt gewesen zu sein, wie der Trimeter überhaupt. Dorther stammen der Alphabetus de destructione Aquilejae und zwei andere dem Paulinus (poet. Carol. I, p. 142—48) und ein dem Paulus zugeschriebenes Gedicht (ib. p. 81). Im Frankenreiche entstand wohl der planctus Ugonis abbati (Carol. II, 139). Auch Vierzeilen, Dreizeilen kommen vor, besonders geläufig scheinen Zweizeilen gewesen zu sein zumal mit Refrain, wie im Planctus de obitu Karoli (poet. aevi Carol. I, 433), dessen: heu mihi misero! sich zu einem Adonius ebenso verhält wie der Trimeter zum Sapphicus.

Wegen der inneren Verwandtschaft reihe ich den sapphischen Hendekasyllabus hier an. Wir haben hier nicht zu zeigen, wie ihn Seneca, Luxorius, Boëtius und Andere stichisch gebrauchten, letzterer auch mit Glykoneen und Phaläciern abwechselnd (II, 3. III, 10), noch wie Seneca neue Strophen daraus bildete. Im allgemeinen hielt man sich an das Horazische System bei den Heiden, z. B. Statius, Silvae IV, 7. Anthol. lat. nr. 648. 677. 934. Ausonius IV, 1. XVI, 8. 9., wie bei den Christen: Prudentius, Cath. 8. Perist. 4, Paulinus Nol. XVII, Apollinaris Sidonius, Epist. IX, 16, Ennodius Opusc. 6. Carm. 4. 6. 107. Gregor, Daniel 146. 147., Venantius IX, 7. Besonders beliebt wurde diese Strophe von den S. Galler Dichtern seit dem 9. Jahrhundert. Blosse Beachtung des Accentes zeigen wenige der überlieferten Gedichte: Isidor von Sevilla wird ein Lied von der Märtyrerin Agatha (Daniel 155) zugeschrieben, aus den karolingischen Gedichten haben wir die auf S. I, 578 und II, 118 der Dümlerschen Sammlung angeführt, zwei weitere belegt W. Meyer, Ryth-

men S. 93. Mehrere Hymnen aber, die im Grossen und Ganzen das Metrum beobachten, gestatten sich die Freiheit einer Kürze an 3. und 5. Stelle, und gar einer Länge an 6., z. B. Daniel nr. 96. 146. 147. Zahlreich wurden die rythmischen Strophen dieses Metrums im 14./15. Jahrhundert, cf. Mone nr. 131. 806. 327—333. 794.

Gerade das entgegengesetzte Schicksal hatte der alcäische Vers; die von Horaz unter allen bevorzugte Strophe ging unter, der Hendekasyllabus aber lebte in neuen Combinationen weiter. Claudianus, Fescenn. I besteht aus 41, Prudentius Perist. 14 aus 133, Ennodius carm. I, 17 aus 32 alcäischen Versen ohne strophische Abteilung. Hymnen in Vierzeilen finden sich bei Mone nr. 573 (hs. 10. Jh.), nr. 647 (= Daniel 96), Poetae Carol. I, 84 (Paulus Diaconus?). Die einstige Popularitat dieses Verses bekräftigen zwei rythmische dreizeilige Strophen, welche in einer Reichenauer Handschrift des 8. Jahrhunderts als Beispiele unter grammatischen Schriften stehen, Mone I, p. 218. Cf. W. Meyer l. c. 99.

Der Vorzug unter den Hendekasyllaben ward aber dem Phalăcius. In den ersten Jahrhunderten scheint zwar seine Verwendung in lasciven Liedern ernstere Dichter von ihm zurückgeschreckt zu haben. Weder Horaz noch Seneca haben ihn gepflegt, dagegen Catull, Petronius, Statius, Martial, Luxorius und viele Andere. Im 4./5. Jahrhunderte erfreute er sich wohl eines besseren Rufes, dass ihn ein Ausonius, ein Merobaudes, ein Ennodius verwendeten; ja in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts kam er wirklich in die Mode: Sidonius Apollinaris hat über tausend Hendekasyllaben geschrieben, so dass er sich den Vorwurf machen lässt: praeter hoc quereris paginam meam, si resolvatur in lusum, solis hendecasyllabis frequentari (Epist. IX, 15). In die Hymnenpoesie wurde der Phalăcius durch Prudentius eingeführt, der ihn Cath. 4 und Perist. 6 zu 3 Zeilen verwendete, zu 4 gebraucht ihn Florus Lugdunensis (poet. Carol. II, 507), mit einem zweizeiligen Refrain dazu der Hymnus VII (poet. Carol. II, 248). Ich bemerke, dass die Hendekasyllaben des Walafrid Strabo (poet. Carol. II, 276. 362. 391) und Wandalbert (ib. 573) fast ausnahmslos von 4 zu 4 eine Pause haben.

Mit dem Phalăcius dürfte ein anderer Hymnenvers genetisch verwandt sein, den ich als hendecasyllabus choriambicus bezeichnen will. Der Vers – – ∪∪– | – ∪∪– ∪ unterscheidet sich vom phalăcischen dadurch, dass die Caesur obligatorisch ist und er auf einen Adonius statt auf eine katal. jamb. Tripodie schliesst. Man kann den Vers auch als verkürzten Asklepiadeus auffassen. Marius Victorinus (Keil VI, 155, 10. 157, 20) leitet ihn aus dem Hexameter und hend. sapphicus ab. Wir begegnen dem choriambischen Elfsilber nicht selten; in vierzeiligen Strophen bei Daniel 21. 22. — beide von Beda angeführt — 100. 101. und 229. In dreizeiliger Strophe bei Hrabanus Maurus XL, als Epigramm bei demselben XLVIII, IV. V., stichisch in Candidus' Vorrede zur Vita Aegili (Carol. II, 96). Wenn uns nun rythmische Gedichte vorliegen wie Mone nr. 284. 943., so spricht zwar die Caesur für den choriambischen Hendekasyllabus, im übrigen könnte aber auch der phalăcische zum Muster gedient haben. (Vgl. auch W. Meyer, Rythmen, S. 99.)

Wir beschliessen die Reihe der Logaöden mit dem Asklepiadeus. Ob Horaz diesen Vers stichisch verwendete, ist unsicher, jedenfalls thaten es Seneca, Claudianus (Fesc. IV), Luxorius, Ausonius Epist. VII, 2. v. 36—56, Prudentius contra Symmachum I praef., Sidonius Epist. IX, 13 u. A. Die übliche Vierzeile bieten Prudentius Cath. 5., Cyxilla bei Daniel 157, und die rythmischen Beispiele aus der erwähnten Reichenauer Handschrift (s. VIII), denn die von Mone I, 97. II, 450 publizierten Fragmente scheinen einem Abecedarius anzugehören mit Acrostich in der 1. und 3. Zeile jeder vierzeiligen Strophe. Auch das 2. asklepiadeische System, das aus 3 Asklepiadeen und einem Glykoneus besteht, benutzten die christlichen Dichter, z. B. Daniel 166 (ex brev. Mozarab.), Mone 1014, poet. Carol. II, 249. Zwei Asklepiadeen mit dem Glykoneus: Alleluja perenne! als Refrain bietet das breviarium Mozarabicum Mone nr. 66. Eine durchgereimte Fünfzeile finden wir in den merkwürdigen zwei Gedichten: O Roma nobilis, orbis et domina, und O admirabile Veneris idolum, welche eine Hand des 10. Jahrhunderts aufgezeichnet hat (Anthol. Riese fasc. II, p. XXXIX f.). Der asklepia-

deische Vers hat sich also zu einer gewissen Zeit produktiv gezeigt, das spricht für seine Popularität, ebenso wie seine rythmische Behandlung, welche nicht nur die letztangeführten Gedichte und die Reichenauer Fragmente, sondern auch die Hymnen Daniel nr. 157. 166, Mone nr. 1014 aufweisen. In der rythmischen Poesie des 12./13. Jahrhunderts erfreut sich diese Zeile und ihre Derivate unausgesetzt der eifrigsten Pflege, und zahlreiche Kirchenlieder des 14./15. Jahrhunderts zeugen mit ihren ungehobelten Versen wie bei der sapphischen Strophe für die andauernde Beliebtheit der diesen Systemen zu Grunde liegenden Melodien. Die rythmischen Wandlungen des Asklepiadeus liefen in der Hauptsache auf eine gegenseitige Angleichung der beiden Hälften hinaus. Das metrische Schema – – – ∪∪– | –∪∪–∪– ergab rythmisch zunächst ∪–∪–∪–| –∪∪–∪–: o Roma nobilis, orbis et domina. Die Intervertierung beider so nahe verwandten Glieder und ihre Verwendung promiscue konnte nicht ausbleiben. Eine Probe der 2. asklep. Strophe zeigt zu gleicher Zeit die Behandlung des Glykoneus: (Mone 1014)

Intelligentiae dono tu rutilas,
ignotae patriae fidem tu praedicas,
Romanos ut Cephas, Achajos Andreas,
salvas Francos idolatras.

Von den daktylischen Versen verdient der katalektische Tetrameter Erwähnung, weil er von Damasus (Daniel nr. 9) und Prudentius (Cath. 3, Perist. 3) in Strophen zu 4 und 5 Zeilen verwendet worden ist. Die Popularität dieses Verses bleibt indessen zweifelhaft, es fehlte ihm dazu die einfache, natürliche Gliederung. Diese besass eher das metrum calabrion oder faliscum, ein süditalienischer Bauernvers, den Annianus, Septimius Serenus, Boëtius angewendet haben. Nach Marius Victorinus K. VI, 122, 20 soll nemlich dieser Vers mit 2 dissyllaben Wörtern schliessen, z. B. *vitis et ulmus uti simul eant,* was das Schema ergiebt: ⏑⏑⏑⏑– | ⏑⏑ | ⏑–.

Noch bleibt der Adonius, den Terentianus 2177 ff. zuerst stichisch aufreihte, und in Ansehen dessen auch Martianus, Ennodius, Boetius, Columban und die karolingischen

Dichter, Paulus Diaconus XXIV, Alcuin LIV. LXXXV, II., Hymnus XVII, Walafrid XXIIIa. LXXXII, Wandalbert II, p. 576. Besonders gern bedienten sie sich sechszeiliger Strophen. Rythmische Adonier belegt W. Meyer, Rythm. 98. Sehr wichtig ist dieser Vers als Glied grösserer Metra und verschiedener Strophen.

Wenn wir nun die angeführten Versmasse überschauen und ihren rythmischen Bau eingehender betrachten, so gelangen wir zur Erkenntnis, dass sie ein einheitliches, leicht fassliches System bilden.

Zunächst scheiden sich trochäische Zeilen ab: der akatalektische Dimeter _⏑_⏑_⏑_⏑ und der katalektische _⏑_⏑_⏑_ nebst dem daraus zusammengestellten Tetrameter; ferner die durch Zerlegung daraus hervorgegangenen Viersilber _⏑_⏑ und Elfsilber _⏑_⏑ | _⏑_⏑_⏑_. Und bald sollen noch andere Versarten entstehen, der troch. Sechssilber _⏑_⏑_⏑, die Vagantenzeile _⏑_⏑_⏑_ | _⏑_⏑_⏑ und andere.

Alle übrigen Verse, Jamben und Logaöden, sind so beschaffen, dass ihre Haupticten auf gerade Silben des Verses oder Versglieder fallen. Der kürzeste ist der Adonius, dessen legitimer Rythmus hier _⏑_⏑, dort ⏑_⏑_ ist, ohne strenge Sonderung; er kommt selbständig vor und bildet die Basis des Trimeters, des Saphicus, des Alcaicus, sowie das zweite Glied des Hendecasyllabus phalăcius oder choriambicus. Um eine Silbe erweitert giebt der Adonius den jambischen Sechssilber _⏑_⏑_ oder ⏑_⏑_⏑, welcher die erste Hälfte des Phalăcius, die zweite des Alcaicus, die erste und zweite des Asklepiadeus abgiebt. Der Pherekrateus hinwiederum _⏑_⏑_⏑ oder _⏑_⏑_⏑ oder ⏑_⏑_⏑ ist sozusagen der weibliche Sechssilber, und andrerseits die katalektische Form des jambischen Dimeters ⏑_⏑_⏑_ oder _⏑_⏑_⏑_ oder _⏑_⏑_⏑_. Beide kommen für sich oder verdoppelt in Langzeilen vor. Eine Sonderstellung nehmen der Sapphicus und der Trimeter ein, weil sie zwar im Ganzen jambisch, in ihrem zweiten Gliede aber trochäisch sind; der Sapphicus _⏑_⏑ | _⏑_⏑_ seinerseits ist die katalektische Form zum Trimeter ⏑_⏑_ | _⏑_ ⏑_.

Wir haben also folgende Verse mit jambischem Gang zu verzeichnen:

1. Der Asklepiadeus: ⏑–⏑⏑–⏑ | –⏑⏑–⏑⏑–.
   Aus ihm fliessen gewissermassen zwei Hendekasyllaben:
2. Der Alcaïcus: ⏑–⏑⏑–⏑ | –⏑⏑–⏑⏑–.
3. Der Phalaecius: ⏑–⏑⏑–⏑ | ⏑⏑–⏑⏑.
   Zu diesen gesellt sich ein weiterer:
4. Der Sapphicus: –⏑⏑–⏑ | –⏑⏑–⏑⏑
   und der dazu gehörige verso sdrucciolo:
5. Der Trimeter: ⏑–⏑⏑–⏑ | –⏑⏑–⏑⏑–.
   Folgen die caesurlosen Verse:
6. Der Dimeter: ⏑–⏑⏑–⏑⏑–.
7. Der Pherekrateus: ⏑–⏑⏑–⏑⏑.

[8. Der Sechssilber: ⏑–⏑⏑–⏑⏑–.]

9. Der Adonius: ⏑–⏑⏑–.

Die Bezeichnungen, welche wir diesen Versen a potiori oder wegen der Bequemlichkeit gegeben haben und beibehalten werden, um gewisse Typen rythmischer Verse zu bezeichnen, sind nichts als eine Abbreviation. Bei einer jeden behalten wir vor Auge, dass sie die Resultante verschiedener, älterer und jüngerer Angleichungen repräsentieren. Wir behaupten nicht, in unserer Genesis erschöpfend gewesen zu sein, noch andere Versarten haben vielleicht ihren Tribut zur Bildung der obigen Typen geliefert.[1]

III.

Während also die quantitierende Poesie bei den Römern bis im 6. Jahrhundert gepflegt wurde, rief der Sieg des Ac-

[1] Wir haben z. B. den Trimeter skazon noch gar nicht erwähnt, doch spielte derselbe seinerzeit eine grosse Rolle in der römischen Poesie, bei den Komikern, bei Catull, bei Martial. Als was fühlte ihn das Volk? Sein rythmischer Abdruck ⏑–⏑⏑–⏑ | –⏑⏑–⏑⏑–⏑ ist offenbar die weibliche Nebenform zum Alcaïcus, wie der Pherecrateus zum Sechsilber. Solche Verwandtschaften erhöhten natürlich die Beliebtheit der gewöhnlichen Verse. Wer weiss in diesem speziellen Fall, ob der Skazon nicht wirklich eine Rolle in der Volkspoesie gespielt hat, wenn wir auch keine Spur mehr davon haben. — Vgl. V. Henry, Contribution à l'étude des origines du décasyllabe roman, Paris 1886.

centes über die Quantität die rythmische Versifikation unter dem Volke ins Leben, indem die Ansätze eines geregelten Tonfalls, welche bereits die metrischen Verse boten, vollends ausgebildet wurden. Die Wandlungen, welche der Wechsel des herrschenden Prinzips hervorrief, brachten in dem Complex der gebräuchlichen Metra Associationen und Angleichungen zu Stande, deren natürliches Resultat das einfache und ziemlich einheitliche System von Versmassen war, das wir, auf die überbleibenden Denkmäler gestützt, in unserer Tabelle zusammengestellt haben. Eine absolute Einheitlickeit dürfen wir nicht voraussetzen und können wir in der Verskunst keines Zeitalters verlangen; der Subjektivität muss ihr freier Spielraum bemessen bleiben; jeder Dichter vertritt ja eine persönliche Auffassung und bringt eigene Gewohnheiten mit, wie in der Handhabung der Sprache überhaupt jeder Schriftsteller auch seinen Stil und besondern Wortschatz hat. Je geringer die schulmässige Bildung und die litterarische Erziehung einer Epoche, eines Standes ist, desto weniger wird die Sprache von ihrer spontanen, gesetzmässigen Entwickelung abgelenkt, desto unpersönlicher, 'nationaler' ist der Stil, desto einfacher und einheitlicher bildet sich die Verskunst in ihrem Prinzip und ihren Formen aus, weil ihre Handhabung und Überlieferung auf dem blosen Gefühl für Rythmus und der natürlichen Nachahmungsgabe beruht.

Die rythmische Dichtkunst selbst, von den gebildeten Klassen adoptiert, fixierte sich; wurde durch Iren und Angelsachsen erhalten, durch die karolingische Renaissance übernommen und durch das 12. Jahrhundert zur Basis einer blühenden Lyrik in lateinischer Sprache gemacht. Manche Bereicherung mag die rythmische Poesie schon in der karolingischen Zeit erfahren haben, namentlich durch Hebung der lokalen Beschränkung gewisser Versmasse, durch Austausch der Nationen unter einander; im allgemeinen aber schliesst sich diese Zeit in der Wahl und Behandlung der Metra so eng an die vorausgehende an, dass wir ihre Erzeugnisse als Belege anführen durften, um die Dürftigkeit der älteren zu ergänzen.

Im Volke konnte unterdessen die rythmische Dichtung nicht stationär bleiben. Der Zersetzungsprozess der Sprache,

das bewegende Motiv in der Entwicklung der Verskunst, schritt unaufhörlich und mit Riesenschritten weiter. So lange allerdings das Volk das Schriftlatein noch verstand und, wenn auch in corrumpierter Form, zu sprechen vermochte, werden seine Dichter sich wohl der Schriftsprache beflissen haben so gut es anging. Was aber wirklich im romanischen Idiom verfasst wurde, kam gar nicht zur Aufzeichnung, oder wurde in dem bekannten Merovingerlatein aufnotiert, welches im Verein mit der schlechten Überlieferung die eigentliche Form der Gedichte jener Zeit ganz entstellt und verdunkelt. Erst gegen das 9. Jahrhundert fing man an, die romanischen Sprachen einer schriftlichen Niedersetzung zu würdigen.

Unsere Kenntnis der volkstümlichen Poesie und ihre Entwicklung hat also eine Lücke, die ungefähr vom 6./7. Jahrhunderte bis zum Auftreten der ältesten Sprachdenkmäler reicht. Seit dem 10. Jahrhundert pflegen Geistliche der Dichtung in französischer und provenzalischer Sprache. Die nationale epische Litteratur Nordfrankreichs ist uns erst in dem stark modifizierten Gewande der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts erhalten, die episch-lyrischen Chansons nur in spärlichen Resten. Doch lassen sich aus deren Gestalt und den Denkmälern der geistlichen Litteratur Rückschlüsse ziehen. Von der provenzalischen Volkspoesie haben wir weit geringere Spuren, weil sie sofort durch die reiche Blüte der höfischen Kunst in den Schatten gestellt wurde. Erst später entschlossen sich Italien und Spanien zur Pflege ihrer Landessprache in enger Anlehnung an die hochentwickelte provenzalische Lyrik und die weitverbreitete französische Epik; doch verraten Erzeugnisse populären Tones das Bestehen einer eigenen nationalen Tradition in der Poesie und Versbehandlung.

Die nationalen Differenzen innerhalb der höheren Einheit weisen auf eine spontane landschaftliche Entwickelung der ursprünglich gemeinsamen, volksmässigen lateinischen Poesie. Wir haben es in der Einleitung ausgesprochen, dass wir nur eine gesetzmässige, organische Evolution annehmen können; wir haben versucht ihre Wirklichkeit bei der Entstehung der rythmischen Poesie nachzuweisen, wir halten sie für die weitere Geschichte der romanischen Verskunst als Postulat aufrecht,

und wollen die Berechtigung dieser Forderung durch den Versuch ihrer Durchführung, durch den Nachweis ihrer Möglichkeit erhärten.

Von unserem Standpunkte aus müssen wir also die Theorie von L. Gautier geradezu verwerfen. Die romanischen Versmasse sind nach ihm der liturgischen Poesie entlehnt, die, ihrerseits ein Ausfluss der metrischen, unter Einwirkung der Volkspoesie rythmisch geworden ist. „Les vers latins rythmiques qui ont, suivant nous, donné naissance aux vers français rythmiques étaient des vers chantés et entendus. Or, dans cette mélodie des hymnes (qu'il faut bien se garder de confondre avec la psalmodie), l'accent perdait singulièrement de sa valure de prononciation, s'il ne la perdait pas toute. Les romans ont calqué grossièrement leur octosyllabe sur le „Jesu nostra redemptio", parce qu'ils ne saisissaient dans le chant latin que ces deux choses, à savoir: que „cela avait huit syllabes" et que „cela rimait ensemble". Ils eurent donc, eux aussi, des vers octosyllabiques et qui consonnaient. Procédé naïf, procédé d'enfant, mais naturel et facile à comprendre. L'accent, d'ailleurs, reprit tout aussitôt ses droits, — Warum? offenbar aus Furcht vor G. Paris — et détermina la forme définitive du vers roman". Ein solches Verfahren öffnet jeder Willkür die Pforte und verkennt jede Gesetzmässigkeit in der romanischen Verskunst, welche kein System mehr bildet, sondern ein Convolut zusammengeraffter Zeilen von gewisser Silbenzahl; sogar der Rythmus, der Wohlklang der romanischen Verse ist nur ein zufälliges Ergebniss!

Das bewegende Motiv in der Entwickelung der Verskunst ist die allmälige Umformung der Sprache, deren Einfluss die gebundene Rede ebensowohl verspürt wie die ungebundene. Nur treten die conservativen Elemente in der Poesie stärker hervor als in der Prosa und der alltägigen Rede. Die Metrik folgt der Sprachgeschichte, aber mit verzögertem Schritte.

Neuerdings hat R. Thurneysen (Zs. f. rom. Phil. XI, 305 ff.) eine Derivation des französischen Zehnsilbers versucht, welche auf der Ansicht beruht, dass die romanischen Verse aus den lateinischen vermöge einer Kürzung hervorgegangen sind, welche der Sprachgeschichte gefolgt wäre, so dass der Vers:

De vasselage chevalers puis aveir

die genaue Wiedergabe eines rythmischen dactylischen Hexameters ist:

De vassalatico cabalarios possum habere.[1]

Gegen diese geistreiche Genesis an sich finde ich nichts einzuwenden. Liesse sich aber das Prinzip auf alle französischen Versmasse anwenden? — Die jambische Dimeter-Strophe z. B. in sprachgeschichtlicher Reduktion ergäbe sehr schön ein Alexandrinerpaar, usw.

Uebrigens ist die moderne französische Poesie in dem Falle eine vorzügliche Parallele zur Beleuchtung dieser Theorie abzugeben. Das Schema ihrer Verse beruht ja auf dem Sprachzustande des 16. Jahrhunderts, der sich wesentlich modificiert hat: das e der Nachtonsilbe ist heute vollends verstummt, auch im Wortinnern haben manche Silben ihren Wert durch Synkope oder Synaeresis eingebüsst. In der Deklamation behalten sie ihre Geltung, auch nicht einmal immer: was sind sie aber dem grossen Publikum? Und doch liegt dem dichterischen Bewusstsein des Volkes das Schema in seiner Integrität zu Grunde, wie die Lieder beweisen, in denen die Dichter unbewusst oder mit Absicht der volkstümlichen Aussprache gefolgt sind, z. B. *L'artill'rie du roy Françoys* || *A trois lieues fut assiagee* (1521) — *Regardèr(e)nt à sa casaque* || *Avisèr(e)nt troys fleurs de lis.* (1525). — *L'bouquet que j' vous offrons* || *Que j' vous prions de prendre.* (Chans. pop. de l'ouest). — *L'son d'l'argent, quand j' n'en ai guère, M'rend plus pauvre que jamais.* (Désaugiers) — usw. (cf. Tobler, Versbau p 29 f.). Der Vers ist eben eine gegebene Form, in welche die Sprache gegossen wird, und kann sich darum nicht so schnell wie das einzelne Wort verändern, zumal nicht, wo der Vers als Glied einer Melodie erscheint.

Vermochte also der fortschreitende Zersetzungsprozess der Sprache nach unserem Dafürhalten kein Zusammenschrumpfen der Versmasse hervorzurufen, so blieb er doch nicht ohne Einfluss auf den Rythmus. Ich wiederhole, dass wir von dem Stadium der lat. Rythmik auszugehen haben, wo die Verse

[1] Dieselbe 'Konjektur' hat auch der Abbé A. Bayle, la poésie provençale au moyen âge, Aix 1876, p. 43, ausgesprochen.

noch nicht den regelmässigen zweitaktigen Gang angenommen haben, und vielleicht die Zahl der rythmischen Accente auch noch nicht festgesetzt war.[1] Der Natur der italienischen Sprache entspricht das System des freien Taktwechsels noch heute. In den Fünfzehnsilben des bekannten Contrastos: Rosa fresca (D'Ancona, ant. rime volg. LIV.) z. B. wiegt die jambische Bewegung im Ganzen vor; der Taktwechsel ist aber an jeder Stelle häufig genug, so dass sich fast alle rythmischen Varianten mit Leichtigkeit belegen lassen:

Le donne ti disiano pulzelle e maritate v. 2.
Se tu consore arenneti donna col viso clero v. 51.
L'avere d'esto secolo tutto quanto assembrare v. 8.
Non mi tocára padreto per quanto avere a 'm Bari v. 23.
Penne penzasti mettere son ti cadute l' ale v. 73.
Quando ci passo e veioti rosa fresca del orto v. 13.
Rosa fresca aulentissima c' appare inver la state v. 1.
[Di quel frutto non àbero cónti ne cábaliéri v. 87.]
Molte sono le femine c'anno dura la testa v. 31.

Neben diesen reich- und reinbetonten Versen ermangeln aber andere der regelrechten Accente, z. B. *che cadesse angosciato* v. 97, *da traverso e dal lato* v. 98. Mitunter fehlt überhaupt ein fester, klarer und fliessender Rythmus. Der Mangel eines deutlichen Nebentones trug dazu bei nebst der grossen Zahl der enklitischen Wörter, die sich zu einer Accentgruppe schlagen können, z. B. *colla maledizione* v. 106. *follia lo ti fa fare* v. 6. Ausserdem können von Natur oder auf Grund von Elisionen und Synizesen Tonsilben zusammenstossen: z. B. *la dia quanno vò fore* v. 42, *com'ao reo destinato* v. 46, *L'arma n'anderia cònsola ca dì e notte pantása* v. 102, *non udì dire anch'eo* v. 128. Infolge dessen wird der Rythmus der italienischen Verse minder rein als der der bessern mittellateinischen, doch haben die eleganteren Dichter, solche Freiheiten als Unebenheiten verspürt und gemieden.[2] Noch unentschiedener musste aber im grossen und ganzen der Rythmus in den gallo-romanischen Sprachen werden, weil sie nach dem Verluste der

[1] Vgl. z. B. die Verse von Augustins Psalm: Hómines múltum supérbi u. A.

[2] Man merkt den romanischen Versen überhaupt in manchen Stücken an, dass ihre Bildungszeit in eine Periode der Barbarei fällt.

Vor- und Nachtonvokale den wertvollen Contrast stark- und schwachbetonter Silben erheblich einbüssten und den Zusammenstoss der Tonsilben nicht leicht mehr vermeiden konnten. Dennoch sind die altfranzösischen Verse weit davon entfernt in rohester Weise syllabisch zu sein, gerade die ältesten Denkmäler beobachten den Tonfall ziemlich streng, und die Verse der Blütezeit können sich im Wohlklang mit den modernen messen.

Im Versschluss musste sich der Einfluss der sprachgeschichtlichen Veränderungen hauptsächlich und entschieden geltend machen, und bedeutende Unterschiede zwischen den süd- und nordromanischen Versen hervorrufen. Die Apenninische Halbinsel bewahrte mit Abzug des gallischen Nordens den par- und proparoxytonen Charakter der lateinischen Sprache am getreusten unter allen Romanen. Nur verwischte sich der Nebenton, wie gesagt, zu Gunsten des Haupttones; infolgedessen erschien der rythmisch kretische Schluss $-\upsilon-$ nicht als ein jambischer, sondern als ein daktylischer. Die Verwendung der Proparoxytona zur Bildung stumpfer Verse eignet auch der deutschen Poesie: z. B. Nicht Ross noch Reissige Schützen die steile Höh usw. Unsere Dichter können aber mit denselben Wörtern gleitende Reime bilden z. B. Alles Vergängliche || Ist nur ein Gleichniss etc. Letzteres entspricht der Auffassung der Italoromanen. Auf Grund derselben vollzogen sich neue Associationen unter den ererbten Versmassen. Der Dimeter gesellte sich zum Pherekrateus, der Trimeter zum Sapphicus, der Asklepiadeus zum Phalăcius im Verhältniss des verso sdrucciolo zum verso piano. Die dactylische Messung der Schlusskadenz modifizierte auch die Auffassung der Caesur: der Asklepiadeus und Phalăcius hatten fortan den Caesuraccent auf der 4., den Caesureinschnitt nach der unbetonten 6. Silbe, gerade wie der Sapphicus und Trimeter den Einschnitt nach der unbetonten 5. Silbe haben. Auf diese Weise prägte sich die Verwandtschaft zwischen diesen Versen aus, während der Alcaicus sich in Contrast zu ihnen stellte. Er allein trägt die Haupticten auf einer geraden und einer ungeraden Silbe (der 4. und 13.) des Verses. Sein abweichendes Verhalten fiel zu seinem Nachteile aus, auf italienischem Boden musste er unproduktiv bleiben.

Die übrigen Caesurverse vereinigten sich zur Bildnng des endecasillabo in der doppelten Gestalt eines klingenden und gleitenden Verses. Allerdings will mir scheinen, dass der endecasillabo, dessen 4—6. Silbe einen natürlichen Dactylus bildeten, vermieden werde; in Kurzzeilen zerlegt liegt er vor in dem nach G. Paris offenbar populären Rythmus:

La donna è mobile
Qual piuma al vento,

dessen französische Wiedergabe:

Comme la plume au vent
Femme est volage.

dem Zehnsilber mit Caesur nach der 6. Silbe entspricht. Wir erinnern uns aber, dass auch der Phalăcius nicht von vornherein einen festen Caesureinschnitt hatte, wodurch er in seiner rythmischen Vielgestaltigkeit noch mehr dem italienischen endecasillabo sich nähert. Die Verse:

Quoi dono lépidum novom libéllum
arida modo púmice expolítum (Catull.).

entsprechen, nach dem Accent gelesen den beiden Formen des italienischen endecasillabo. Auch der Sapphicus hatte neben der gewöhnlichen Betonung der 4. Silbe sehr häufig einen Accent auf der 6. z. B.

Non eget Mauris iáculis nec árcu.

Diese Momente, dazu die spontane Neuerung und möglicherweise auch die Nachahmung der Franzosen waren geuügend die Doppelgestalt der italienischen Langzeile zu erzeugen.

Der Contrast von sdrucciolo und piano scheint auf italienischem Boden für die rythmische Produktion wichtig geworden zu sein: Wir fanden ihn in dem eben angeführten:

La donna è mobile || qual piuma al vento.

In ähnlicher Disposition erscheint er in den Fünfzehnsilbern des Contrastes von Ciullo d'Alcamo: Rosa fresca aulentissima c'appare inver la state. Wie diese Verse sich zu den rythmischen Sechs- und Achtsilbern (Dimeter) der lateinischen Poesie verhalten, ebenso verhält sich zum trochäischen Siebensilber, die berühmte Goliardenzeile z. B. Feror ego veluti sine nauta navis, so dass ich geneigt wäre ihre Entstehung in Italien zu vermuten.

Falls sich also auf italienischem Boden eine nationale

Verskunst auf Grund der lateinisch rythmischen entwickelte, so mussten die versi sdruccioli, wie unsere Deduktion a priori zeigt, ihr besonderes Erbstück sein, der Alexandriner blieb ihr fremd, der enneasillabo scheint eine französische oder provenzalische Entlehnung zu sein, während der endecassillabo und ettasillabo zu grosser Verbreitung bestimmt waren, und nichts die Umgestaltung des (acatalectischen!) trochäischen Tetrameters zum ottosillabo verhinderte.

Ganz anders in Frankreich! Die Auslautgesetze der gallo-romanischen Sprachen reduzierten nemlich die zwei- und dreisilbigen Ausgänge der lateinischen Wörter auf ein- und zweisilbige. Die Proparoxytona gingen zuerst verloren, alsdann folgte eine grosse Anzahl Paroxytona. Nun beruhte aber der jambische Schluss der Verse auf der Verwendung proparoxytoner Wörter. Da sie der nord- und südfranzösischen Sprache abgingen, mussten die einsilbigen Wörter oder die neuentstandenen Oxytona sie ersetzen. Die Reduktion der betreffenden Verse um den letzten Fuss fand nicht statt, weil die Gleitwörter, in Nord-Frankreich zumal, so früh verloren gingen, dass in diesem Lande der Begriff der versi sdruccioli nicht entstehen konnte wie in Italien; das Gefühl, dass der Vers mit einer Tonsilbe schloss, ward durch die lebendig fortbestehende Hymnendichtung und den vorwiegend musikalischen Charakter der damaligen Poesie erhalten; bei gewissen Versen wie dem trochäischen Siebensilber fielen auch die akatalektischen (weiblichen) Nebenformen schützend in die Wage. Da nun jene Sprachen recht früh stumpf schliessende Wörter erhielten, so konnten die Wandlungen des kretischen Schlusses in jambischen und anapästischen sich ohne Schwierigkeit vollziehen.

Auf diese Weise bildete sich auf französischem Boden der Contrast männlicher und weiblicher Verse aus. Die männlichen Reime mussten aber vorwiegen. Der Achtsilber als Derivat des Dimeters hat nur stumpfen Ausgang; der Sechssilber als Glied des Asklepiadeus, Alcaicus, Phalăcius überwiegt bei weitem die seltenen Pherekrateen; die männlichen und weiblichen Siebensilber halten sich das Gleichgewicht. Ausschliesslich weiblich ist nur der Adonius als selbständiger Vers sowohl, wie als Glied des Alcaicus und Phalăcius.

Andererseits lag es nahe die beiden Formen, die männliche und die weibliche, als collaterale Specimina, als Varianten eines und desselben Typus zu betrachten. Beim populärsten aller Verse dem Siebensilber war diese Anschauung legitim, beim Sechssilber bestanden beide Formen, wenn auch verschiedenen Ursprungs. Sehr wirksam musste aber auch (bei der Auffassung der Verse als Langzeile) die Wechselwirkung von Caesur und Verschluss sein: weibliche Caesur, männlichen Reim hatten der trochäische Tetrameter, der Alcaicus, wie leicht übertrug sich die weibliche Caesur auf den Asklepiadeus und den Phalăcius! Andererseits konnten die beiden Hälften der trochäischen Langzeile stumpf schliessen, wie es auch der Asklepiadeus und Doppel-Dimeter thaten; warum sollte sich der Alcaicus dieser Analogie entziehen. Endlich gab es auch Verse mit ausschliesslich weiblichem Ausgang der Zeile wie Halbzeile, den trochäischen Oktonar, den Pherekrateus, (den Sapphicus); der Phalăcius schloss weiblich bei männlicher Caesur: lauter Anlässe zur Verallgemeinerung des weiblichen Ausgangs, gegen den sich der Dimeter vor allem lange sträubte; der hge Leodegar hat keine, die Passion nur 40 weibliche Verse unter 516; der Roi Louis, Alberichs Alexander, die hge Fides von Agen haben nur männlich assonierende Tiraden.[1] Der Zehnsilber auch bewahrt lange vorwiegend männlichen Reim (cf. Gautier épop. I, 350), ausschliesslich im Boëtius.

In der Caesur aber ist seit den ältesten Denkmälern der männliche Ausgang dem weiblichen gleichgeachtet. Neben den erwähnten analogischen Angleichungen mag ein sprachgeschichtliches Moment dazu beigetragen haben: die Verstummung des Auslauts in vielen Wörtern. Die neufranzösische Sprache kann auch hier zur Parallele herangezogen werden, mit Hinweis darauf, dass heute alle, früher nur viele Nachtonsilben ver-

[1] Anglonormannische Texte wie Brandans Reise verfahren so, dass sie den weiblichen Achtsilbern mit Einschluss der unbetonten nur acht Silben geben. Thun sie das auf Grund des in der lateinischen Rythmik der Insel lange so gebräuchlichen Taktwechsels im Versschluss? Oder hat die Theorie eingewirkt, als das lebendige Sprachgefühl sich trübte? — Der Vorgang ist in seiner Natur verwandt mit der Bildung der lyrischen Cäsur beim Zehnsilber.

schwanden, und obwohl heute autoritäre Gesetze die künstliche Scheidung der beiden Reimklassen im Leben erhalten. Diese beiden Faktoren, der metrische und sprachgeschichtliche, erklären durch ihre auf das gleiche Ziel hinauslaufende Wirkung die Indifferenz der alten Franzosen und Provenzalen gegen die überschüssige unbetonte Silbe in der Caesur zunächst und konsekutiv im Verschluss.

Unter dem Einfluss der besprochenen Erscheinungen, — der Verwandlung der rythmischen Verse in männliche, resp. weibliche Zeilen unter Wahrung ihrer Integrität bis zur letzten Tonsilbe, und des fakulativen Fehlens oder Hinzutretens einer überschüssigen unbetonten Silbe — zeigten die Versmasse auf französischem Boden andere Wahlverwandtschaften als in Italien. Die eigentümliche Zerlegung des sapphischen Verses und des Trimeters in eine jambische und eine trochäische Hälfte, welche in Italien nicht verspürt wurde, accentuierte sich durch das Caesurgesetz. Aus dem System der galloromanischen Verse ausgeschieden, büssten sie ihre Popularität ein und übten keinen direkten Einfluss auf die Bildung der französischen Versmasse.

Ihre Ausscheidung reduzierte die überlieferten Metra auf den Achtsilber, den Sechssilber, den Viersilber und die Combinationen derselben, den seltenen Sechzehnsilber, den Alexandriner und den Zehnsilber mit Caesur nach der 4. oder 6. Silbe, zwei Typen verschiedener Abkunft, die eigentlich stets getrennt blieben.[1] Dazu kommen der Sieben- und Dreisilber, nebst den seltenen Elf- und Vierzehnsilbern. Die Analogie mit den geradsilbigen Versen war sehr dazu angethan, dem

[1] Die sogenannte lyrische Caesur des Zehnsilbers halte ich für eine spätere Einführung, man scheint sie der analogen rythmischen Zeile 4⏓⏓ + 6⏑– zu verdanken; vermutlich drang sie durch das kirchliche Drama in die französ. Poesie, die Lyrik und später sogar die Epik. (Vgl. Sponsus, Förster Uebungsbuch p. 93.) Die lyrische Caesur gewann erst im 14., 15. Jahrhundert bedeutend an Boden: Ihr Vorzug lag in der Wahrung der Silbenzahl (cf. Tobler, Versbau, p. 85 f.). W. Meyer (Rythmen, S. 158) meint, dass die Zeile 4–⏑ + 6⏑– vielleicht eine freie Erfindung ist, nachgebildet den alten Zeilen zu 4–⏑ + 7⏑– und 5–⏑ + 6⏑–. Möglicherweise war der franz. Zehnsilber mit männlicher Caesur nicht ohne Einflnss auf die Bildung der lat. Zeile.

Fünfsilber eine günstige Aufnahme zu sichern, und aus ihm den in zwei gleiche Hälften zerfallenden Zehnsilber entstehen zu lassen, eine Neuschöpfung, welche auch die lateinische Rythmik bald vornehmen sollte (cf. W. Meyer, Rythmen, S. 153).[1]

Das Ergebniss unserer Untersuchung können wir — an diesem Punkte haltend — in folgenden allgemeinen Sätzen zusammenfassen: Das System der romanischen Versmasse ist eine spontane und gesetzmässige Entwickelung der römischen. — Das treibende Motiv ihrer Evolution war die allmäliche Umgestaltung der Sprache, vornehmlich die Trübung der Quantität und die Präponderanz des Accentes im Vulgärlatein und später die Auslautgesetze der romanischen Sprachen. — In successiven Wandlungen gruppierten sich die Versmasse nach neuen Prinzipien, indem die sich bildenden Verwandtschaftsverhältnisse die Erhaltung oder den Untergang der einzelnen bedingten. Analogische Angleichungen fanden statt, so dass der einzelne romanische Vers nicht bloss Wiedergabe éines lateinischen Typus ist, sondern die Resultante verschiedener convergierender Faktoren, das Glied eines organisch fortgebildeten Systems.

---

[1] Seine spätere Popularität konnte der Vers ebensogut erwerben als spontane Schöpfung der franz. Poesie wie als altererbter Vers. — Eine andere Quelle des Fünfsilbers mag der Adonius in sechszeiliger Strophe mit geschweiftem Reime gewesen sein. Solche Umsetzungen lat. troch. Verse in franz. männliche — auf Grund vorliegender Melodien — bieten z. B. die Verse der Sequenz bei Wolf, üb. die Lais, p. 475.

Modo miro Sine viro
Prole fecundaris;
Summi ducis, Vere lucis
Partu decoraris. etc.

Beneuree Destinee
Aviez al heure
Quant del toens cors Eissi deus fors
Sans point de blesmure etc.

ANHANG.

1. Über den Rythmus der französischen Eulaliasequenz.

Die lat. Eulaliasequenz besteht aus 14 Abschnitten von je 2 gleichen Versen. Abschn. 1. 2. 8. 13. 14 sind dactylische Tetrameter; Abschn. 3. 6. 9. 12 haben den Rythmus _ ⏑ ⏑ _ || _ ⏑ ⏑ _ ⏑ ⏑ _, Abschn. 4 10 _ ⏑ ⏑ _ | _ ⏑ ⏑ _ || _ ⏑ ⏑ _, Abschn. 5. 11 ⏑ | _ ⏑ ⏑ _ || _ ⏑ ⏑ _ | ⏑ _ ⏑ ⏑ _: drei Varianten eines Typus (cf. p. 22, Anm. 1).

Die franz. Sequenz baut sich aus denselben Elementen auf, wiederholt sie aber in anderer Ordnung und mit gewissen Modifikationen. Absch. 1. 2. 7. 8. 9 geben das Schema des dactyl. Tetrameters wieder (exc. Poros 9, 2). Die übrigen kann man als Derivate der beiden Formen _ ⏑ ⏑ _ || _ ⏑ ⏑ _ | ⏑ _ ⏑ ⏑ _ und _ ⏑ ⏑ _ | _ ⏑ ⏑ _ || ⏑ _ ⏑ ⏑ _ mit fakultativem Auftakt (wie im 3. lat. Typus) auffassen, so dass nach der betonten Silbe vor dem Einschnitt die unbetonte fehlen oder stehen kann, wie in der altfranzösischen Caesur. Daraus ergeben sich folgende Schemata:

_ ⏑ ⏑ _ (⏑) | _ ⏑ ⏑ _ (⏑) | _ ⏑ ⏑ _ 3. 6. 13., mit Auftakt 5.
_ ⏑ ⏑ _ (⏑) | _ ⏑ ⏑ _ 4. 10. 12. 14., mit Auftakt 11.

Ich lasse die nach diesem Schema skandierte Sequenz folgen und unterscheide die durch Conjektur geänderten Stellen durch Cursivdruck.

1. Buóna pulcélla fut eúlaliá.
   Bél avret córps bellezoúr animá.
2. Vóldrent la veíntre li deó inimí.
   Vóldrent la faíre diáule servír.
3. Elle n'*out* — | eskoltet les | mals conselliers.
   Quelle deo — | *non* ra*neit* chi | maent sus en ciel.
4. Ne por or | ned argent — | ne paramenz.
   Ne mana|tce regiel — | ne preiement.
5. Ni | ule cose | non la pouret | oncque pleier.
   La | polle sempre | non amast lo | deo menestier.
6. E poro fut | presentende | maximiien.
   Chi rex eret | a cels dis — | sovre pagiens.

7. Ílli enórtet dont leí nonque chiélt.
Quéd elle fuíet lo nóm xpiién.

8. Éllent adúnet lo suón elemént.
Mélz sostendreíet les émpedeménz.

9. Quélle perdésse sa vírginitét.
Porós (?) furet mórte a gránt honestét.

10. Enz enl fou | lo getterent | com arde tost.
Elle col|pes non avret | poro nos coist.

11. Ac|zo nos vol|dret concreidre | li rex pagiens.
Ad | une spe|de li ro*vret* | tolir lo chieef.

12. La don*ce|lle la* cose | non contredist.
Volt lo seu|le lazsier — | si ruovet krist.

13. In figure | de colomb — | volat aciel.
Tuit oram – | que por nos — | degnet preier.

14. Qued avuis|set de nos — | xp̃s mercit.
Post la mort | & a lui — | nos laist venir.
Por souue cleméntiá.

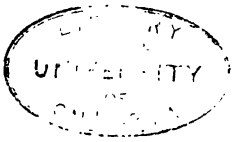
2. Prolog des Alexiuslebens.

Der Prolog des Alexiuslebens wird, ähnlich wie die poetischen Stücke der quatre livre des Rois, für Reimprosa gehalten. Ich glaube aber für ersteren — und nur für den — richtige Sequenzenform vindicieren zu müssen: und zwar bis zu den Worten *Icesta istorie.* Die Änderungen, die ich vornehme, beschränken sich auf Tilgung von *il desirrables,* Umsetzung der passés définis in indéfinis und einige Wortumstellungen, die z. T. schon K. Hofmann vorgeschlagen hat. Dadurch ergiebt sich das Schema: praef., 4×6, $2 \times (8 + 4)$, 4×8, $2 \times (6 + 6)$, $4\,(4 + 6)$. Nämlich:

Ici cumencet
amïable cancun
e spiritel raisun
diceol noble barun
Eufemïen par num,
e de la vie de sum filz bonëuret
del quel (*or*?) nus avum oit lire e canter.
par le divine volentet
[il desirrables] icel sul filz (*ad*) angen*dret.*

Apres le naisance *ad estet*
emfes de deu methime amet,
e de pere e de mere *nurrit par grant certet*,
(*en*) la sue invente [*fut*][1] honeste e spiritel.
Par l' amistet del suverain pietet
la sue spuse iuvene (*ad*) cumand*et*
al *es*pus vif *ki est* de veritet
un sul faitur e regne[*t*] en trinitet.

[1] Oder: *fut* la sue iuvente.

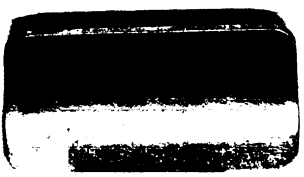


THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE STAMPED BELOW

AN INITIAL FINE OF 25 CENTS

WILL BE ASSESSED FOR FAILURE TO RETURN THIS BOOK ON THE DATE DUE. THE PENALTY WILL INCREASE TO 50 CENTS ON THE FOURTH DAY AND TO $1.00 ON THE SEVENTH DAY OVERDUE.

MAY 3 1941 M

LD 21–100m-7,'40(6936s)

U. C. BERKELEY LIBRARIES
C045913116
YC 00546